Să revenim la virtuțile neamului nostru. Eu, este adevărat, sunt bătrână. Unii spun că sunt depășită cu mult. Firește, sunt depășită de ani. Dar în virtute, în tradiția virtuții nu poți fi! În recunoașterea valorii tradiționale a virtuților nu poți fi niciodată depășit. Aici rămâi pe fundamentul neamului tău. Și acesta este frica de Dumnezeu și rușinea de oameni.

Fundația „Credință și Creație.
Acad. Zoe Dumitrescu-Buşulenga – Maica Benedicta”

Caietele de la Putna

5, V – 2012

Apare cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului Pimen,
Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților

Geniu și memorie colectivă. Creangă+Creangă

Comunicări: Dan Hăulică, Eugen Simion, Alexandru Zub, Ștefan Afloroaei, Lucia Afloroaei, Adrian Alui Gheorghe, Diana Câmpan, Lucia Cifor, Ioana Diaconescu, Elena Docsănescu, Gheorghiță Geană, Grigore Ilisei, Sorin Lavric, Ilie Luceac, Oliv Mircea, Ilie Moisuc, Ion Pop, Nicoleta Redinciuc, Ioana Revnic, Adrian G. Romila, Elvira Solohan, Valeriu Stoleriu, Carmen-Raluca Şerban-Naclad, Maria Șleahtițchi, Monah Iustin Taban, Cornel Ungureanu, Liliana Ursu

Expoziție de artă plastică: Constantin Baciu, Ilie Boca, Eugen Bouşcă, Horia Creangă, Mircia Dumitrescu, Neculai Păduraru

ISSN 1844–7791
© Fundația „Credință și Creație.
Acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta”
Editura Nicodim Caligraful
Mănăstirea Putna, 2012
Tel.: 0230 414 055
Fax: 0230 414 119

Argument

În perioada 22-25 august 2011, Mănăstirea Putna a găzduit lucrările celui de-al V-lea colocviu al Fundației „*Credință și Creație. Acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta*", intitulat „*Geniu și memorie colectivă. Creangă+Creangă*". Evenimentul a urmărit revelarea raporturilor între geniu – ca afirmare a excepționalității unei persoane trăind în sânul unei comunități – și memorie, care este funcția colectivă ce păstrează și transmite această zestre personală generațiilor următoare. Studiul de caz al acestei problematici a fost Ion Creangă, ca ipostază ilustrativă a genialității populare ce se manifestă spontan, jovial, în tiparele unei libertăți de expresie caracteristice înțelepciunii colective. Alegerea a fost inspirată și de faptul că anul acesta se împlinesc 130 de ani de la apariția volumului „*Amintiri din copilărie*", Colocviul fiind o bună ocazie de a evalua felul în care s-a păstrat moștenirea lui Ion Creangă până în zilele noastre.

Colocviul a stat, ca în fiecare an, sub oblăduirea duhovnicească a IPS Pimen, Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților. Duminică, 21 august, la mormântul Maicii Benedicta din cimitirul mănăstirii s-a slujit un *Trisaghion* pentru pomenirea acad. Zoe Dumitrescu Bușulenga – Maica Benedicta. La ora 16, Părintele Stareț al mănăstirii, Arhim. Melchisedec Velnic, alături de alți ieromonahi, au slujit *Te Deum*-ul de binecuvântare a lucrărilor. Simpozionul a beneficiat de prezența Academicienilor Dan Hăulică, Președinte de Onoare al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, Eugen Simion, Alexandru Zub și Alexandrina Cernov, a profesorilor universitari Mihai Șleahtițchi, Ministrul Educației din Republica Moldova, Ion Pop (Cluj-Napoca), Cornel Ungureanu (Timișoara), Gheorghiță Geană (București), Ilie Luceac (Cernăuți), Maria Șleahtițchi (Bălți, Republica Moldova), Lucia Cifor (Iași) și alte nume de referință ale culturii românești. Invitați de onoare au fost artiștii plastici Ilie Boca și Neculai Păduraru – care au expus în Sala mare lucrări ce ilustrează operele lui Creangă, alături de cele ale lui Constantin Baciu, Eugen Boușcă, Horia Creangă și Mircia Dumitrescu, actorul Dorel Vișan – care a interpretat monologul *Luca Arbore* de Eminescu și a prezentat o secvență din filmul dedicat lui Ion Creangă *Un bulgăre de humă*, Constantin Chiriac, Președintele Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu – care a interpretat secvențe din corespondența Eminescu-Creangă, și Silvia Radu – autoarea bustului ierarhului Visarion Puiu, mitropolit al Bucovinei între 1935-1940, inaugurat către sfârșitul Colocviului.

Dacă prima zi a Colocviului (22 august) a fost deschisă diverselor abordări ale geniului și memoriei colective în spațiul românesc, a doua zi a stat aproape în întregime sub semnul lui Ion Creangă, atât ca autor al *Amintirilor din copilărie*, cât și al unor creații cu puternică fibră folclorică – *Poveștile* și *Povestirile*.

Evenimentul central al celei de-a doua zile a Colocviului a fost dezvelirea, la orele 13.30, a bustului Mitropolitului Visarion Puiu, ctitor al Casei de Oaspeți de la Mănăstirea Putna. Autoarea, doamna Silviu Radu, artist plastic din București, este soția regretatului sculptor Vasile Gorduz, originar din Basarabia, cel care a executat statuia lui Mihai Eminescu aflată la Montreal.

Rugăciunea rostită de IPS Arhiepiscop Pimen la dezvelirea bustului a deslușit sensul duhovnicesc al acestei lucrări:

Doamne Iisuse Hristoase, Dumnezeul nostru, Care prin glasul Apostolului Pavel ne-ai poruncit să ne aducem aminte de mai marii noștri, care ne-au fost pildă de trăire creștinească și românească, binecuvintează lucrarea aceasta, care închipuiește pe distinsul slujitor al Bisericii, Mitropolitul Visarion Puiu, care s-a jertfit pentru binele Bisericii, pentru sfintele locașuri și pentru frații mai mici ai lui Hristos, ajutându-i pe cei săraci.

Primește întru împărăția Ta jertfa cu care a lucrat robul Tău, Mitropolitul Visarion Puiu.

Doamna Silvia Radu a mărturisit că și-a pus întregul suflet lucrând la bustul mitropolitului, adăugând că țara noastră ar fi într-o stare foarte bună dacă ne-am ruga cu toții.

A urmat cuvântul acad. Dan Hăulică despre viața mărturisitoare a mitropolitul Visarion, amintind că acesta a fost condamnat la moarte în contumacie de cei care negau virtuțile Bisericii. La calitatea sa de ctitor a peste 400 de biserici, mitropolitul a adăugat curajul mărturisirii. Astfel, în septembrie 1939, la câteva săptămâni după semnarea pactului Ribbentrop-Molotov, Visarion Puiu a trimis o scrisoare deschisă dictatorului Stalin, arătându-i ce a pierdut noua orânduire în ochii umanității prin persecuția adusă religiei ca factor de coagulare morală a țării. Domnul academician a încheiat cu îndemnul de a păstra memoria colectivă a oamenilor mari ai Bisericii prin faptele și gesturile noastre, asemenea bustului de față, care dă mărturie despre viața și opera mitropolitului Visarion Puiu.

Arhimandritul Melchisedec Velnic a vorbit despre istoria sinuoasă a ctitoriei Mitropolitului Visarion Puiu de la Putna: construită la 1936-1939, naționalizată de regimul comunist, clădirea a funcționat ca sanatoriu și motel până în 1992; după preluarea ei de către Mănăstirea Putna s-au inițiat importante lucrări de refacere, care au urmărit recuperarea arhitecturii și a aspectului inițial date de ctitor. Ceea ce lipsea, în fața clădirii, era tocmai bustul mitropolitului, despre care a apreciat că adună în el mai multe trăsături esențiale: severitate, austeritate, suferință, dar, în același timp, o mare demnitate.

Toate aceste evocări nu au făcut decât să integreze figura mitropolitului Visarion Puiu în tematica generală a Colocviului – memoria colectivă a oamenilor și a locurilor.

După cele două zile de comunicări, Colocviul s-a încheiat cu o excursie tematică, în 24-25 august, pe urmele lui Ion Creangă: Fălticeni, Cetatea Neamț, Humulești (casa memorială Ion Creangă), Mănăstirea Neamț și Iași, unde au fost vizitate Bojdeuca lui Creangă (Țicău) și Casa Creangă de la Mănăstirea Golia. La această mănăstire au fost prezentate ultimele trei comunicări științifice, ale domnilor Alexandru Zub, Valeriu Stoleriu și Grigore Ilisei.

În ansamblu, Colocviul a împrospătat amintirea vie a unui om care a trăit, a simțit și a creat animat de geniul colectiv românesc. Evocarea lui Creangă trebuie să se sfârșească aducând aminte de un fapt deosebit de important. La 20 iunie 1993, Preafericitul Părinte Patriarh Daniel, la vremea aceea Mitropolit al Moldovei și Bucovinei, dădea următoarea hotărâre al cărei text este grăitor pentru modul cum trebuie înțeles locul lui Ion Creangă în cultura și identitatea românească:

Studiind cazul clericului Ion Creangă, mare povestitor al neamului românesc, care prin Hotărârea nr. 2365 din 1872 a Dicasteriei Mitropolitane a fost exclus din cler, și constatând că motivele care au dus la luarea acestei hotărâri nu sunt extrem de grave și merită o sancțiune mai blândă;

Ținând seama de marea sa contribuție la înnobilarea sufletului românesc, mai ales astăzi, când trebuie să redescoperim rădăcinile creștine ale culturii noastre prin colaborarea strânsă între toate instituțiile statului român și prin aplecarea cu potrivită luare-aminte asupra tuturor valorilor spirituale ale neamului, al căror izvor și păstrător de primă mărime a fost și este Biserica Ortodoxă Română, numită de marele Mihai Eminescu mamă spirituală a românilor;

Hotărâm:

1) Se reabilitează memoria diaconului Ion Creangă, fiu al Bisericii Ortodoxe Române, mare scriitor național;

2) De acum înainte la slujbele de pomenire, parastase și comemorări de ordin religios va fi pomenit ca diaconul Ion.

Iași, 1993, iunie 20, Duminica Tuturor Sfinților Români

Astfel, prin această decizie istorică, personalitatea și opera lui Ion Creangă au fost integrate definitiv în spiritualitatea românească și puse sub binecuvântarea Bisericii, care primește jertfele tuturor oamenilor de valoare pentru neamul românesc și care ține vie memoria colectivă prin pomenirea lor în fața scaunului lui Dumnezeu.

Colocviul

Geniu și memorie colectivă.
Creangă+Creangă

Putna–Iași, 22–25 august 2011

Întâmpinări

Arhimandrit Melchisedec Velnic, Starețul Mănăstirii Putna

Și anul acesta colocviul nostru se desfășoară cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului Arhiepiscop Pimen, care și-a dorit să fie prezent aici, la deschidere, dar va ajunge la momentul dezvelirii bustului Mitropolitului Visarion Puiu, ultimul mitropolit al Bucovinei, care a murit, după cum știți, la Paris, în 1964, condamnat la moarte în contumacie în 1946. Caterisirea Mitropolitului a fost ridicată după 1990. Am puține emoții când vă vorbesc, pentru că am fost pe urmele Mitropolitului. În 2004, când la Roma, în Muzeul Vaticanului, a fost organizată expoziția „Ștefan cel Mare – punte între Orient și Occident", unde a fost expus și Acoperământul de mormânt al Mariei de Mongop, am fost la Manguzzano, unde Mitropolitul Visarion Puiu a stat foarte mult timp, ajutat fiind și de Asociația Filantropică *Don Calabria*. Am găsit, între documentele sale, o notă din 1949 prin care era anunțat că era caterisit de către Sfântul Sinod. Desigur, era o hotărâre luată sub presiune politică. Caterisirea lui a fost ridicată, în 25 septembrie 1990, ca și cea a lui Creangă, care a pătimit pentru o ghidușie.

Vă spun încă o dată bine ați venit și îl rog pe domnul Dan Hăulică să ia cuvântul.

Dan Hăulică

Ne-am învățat cu o perspectivă de perpetuă deschidere, care însoțește eforturile noastre, și aș spune chiar și ideația noastră, astfel încât nu am sentimentul că efectuăm un ritual astăzi, că ne găsim sub semnul unui protocol convenit, în momentul acestui exordiu. Pentru că, într-adevăr, truda noastră, respectuoasă față de valorile fundamentale ale tradiției, încearcă, în același timp, mereu, deschideri noi de gândire, și relații noi între domenii care uneori păreau pentru totdeauna distante.

Deja în introducerea plină de atâta gravă prietenie a distinsei noastre gazde, a Părintelui Stareț, exista o punte interesantă între genul de punițiune de care au avut parte și unii și alții. Pe de o parte Creangă, care împușca ciorile pe acoperișul de la Golia, – noi o să-i facem dreptate încă o dată în cadrul pelerinajului pe care îl facem la Iași, care va culmina la Golia, – dar pe de altă parte, cel care a fost Mitropolitul Visarion Puiu și care a fost caterisit pentru pricini cu mult mai importante. Era omul care, în 1939, la câteva zile după semnarea pactului Ribentropp-Molotov, a avut curajul să-i trimită o lungă

scrisoare lui Stalin, în care, cu o superioritate morală remarcabilă și, în același timp, cu un efort de comprehensiune cu totul rar pentru acea epocă, făcea o pledoarie pentru integrarea normală a credinței, a dimensiunii religioase, în funcționarea statului, a republicilor sovietice, arătându-i dictatorului că asta ar servi și interior, pentru consolidarea acestor structuri, și ar servi enorm pentru o reputație normală în afara granițelor. Așa erau vremurile, că nici măcar în interior acest text nu a fost difuzat. Au avut parte de el, mai ales prin difuzare radiofonică, oameni din străinătăți îndepărtate. Dar, bineînțeles, lui, pe un plan biografic i-a făcut mult rău.

Deci sunt caterisiri care intră într-un registru de ghidușie, altele care intră într-un registru dramatic. Eu cred că e bine să ne oprim în felul cuvenit asupra fiecăreia din aceste circumstanțieri și să înțelegem aici, la lumina acestei activități neobosite, la lumina pe care o reprezintă Putna, să ne gândim la o continuitate care străbate timpii și care desfide atare elemente de relativitate așa de condamnabile. Cred că în acest sens trebuie să stăm cu ochii spre înalte constelații, ceea ce am încercat și în edițiile anterioare ale întâlnirii noastre, puse sub semnul lui Eminescu, care, într-avedăr, reprezenta pentru noi o emblemă de absolut, așa de necesară unei culturi ce deseori se devalorizează vesel și iresponsabil. Un gând de legitimă dreptate ne-a inspirat o contrapondere, un adaos complementar la tot ceea ce fusese reverență față de zeul tutelar, față de Eminescu. Și anul acesta ne-am oprit asupra lui Creangă. Din această ecuație cred că reiese foarte bine dorința de a cumpăni versantele cu adevărat vitale ale creativității românești. Pe dosarele pe care le-ați primit e o imagine datorată sculptorului Vasile Gorduz. El era artistul cel mai interesant, cel mai neașteptat ca propuneri plastice și ca realizare, din ultimele decenii. Plecat dintre noi în 2008, a avut parte de câteva evocări remarcabile, o expoziție la Palatul Mogoșoaia și alta la Muzeul de la Chișinău.

În această ultimă expoziție figura desenul pe care îl vedeți pe copertă. Sunt două figuri care sunt suspendate în înaltul unor columne. Ai zice, la prima vedere, cumva în condiția unui Simion Stâlpnicul, cel din secolul 5, urmat de un altul, un secol mai târziu, care-și găsise lăcaș pe înaltul unei columne, întâi la 12 m și pe urmă urcînd progresiv până pe la 30 de m, și de acolo, din înalt, ținând predici care își atingeau ținta și care îi influențau pe contemporani.

Dar nu e vorba de o predică și nici de nevoia unei vehemente intervenții în cursul lucrurilor, care să comande ivirea unui asemenea desen. E mai degrabă un fel de himeric voios care se recunoaște în aceste figuri, care este propriu așa-ziselor Himere ale lui Gorduz, una este la celebrul Muzeu Municipal de la Amsterdam. Este un fel de joacă între două figuri cățărate pe două columne și care au între ele un fel de înnodare pe care o gestionează în felul lor. Și te gândești, fără să vrei, la o imagine esențială asupra creativității, aproape de obârșiile mitologiei. La acel stadiu auroral, Eschil, primul din

marii tragici, e comparat, în faimosul curs al lui Schlegel, cu micul Herakles, cel care, în leagăn, apucă cu pumnii săi mititei, dar irezistibili, șerpii pe care îi trimisese zeița Hera ca să-l sugrume. Tragedia, la timpul nașterii sale, era deja eroică. Exista deci un impuls, o nevoie obiectivă, un destin al mileniilor care se pronunța în asemenea împrejurări.

Sunt începuturi care obligă. Și noi ne aflăm aici sub semnul unei asemenea vechimi, care mereu ne poartă înainte și ne înalță. Cred că trebuie să fim respectuoși față de această chemare, chiar dacă tonalitatea noastră poate să rămână mai destinsă. Țineți minte că pe Ion Creangă îl numeau Ion Torcălău, notația din *Amintiri* o raportez la ceea ce se deșiră între figurile desenului nostru. Și, în dreptul lui, citim o inscripție: *Creangă plus Creangă*. Mi s-a părut că asta, într-un fel neașteptat, concretizează mesajul întâlnirii noastre. I-am spus *Geniu și memorie colectivă* și mi s-a părut că Ion Creangă este un fel de entelehie care rezumă, la nivelul individualității, creativitatea românească. Ne-am pus, programatic, față în față cu tezaurul acesta anonim, greu de apucat, greu de limitat, al inspirației și al rezervelor de viitor pe care le constituie imaginarul colectiv și memoria colectivă. De unde acest *plus*, nicicum semn al vreunei diminuții moderne, ci, dimpotrivă, al unei creșteri, pe care trebuie să o asumăm conștient, l-am adăugat ca un fel de imperativ al întâlnirii noastre.

Anii se pot marca cu un fel de resemnare fatidică. Erau, de pildă, niște practici, cu rădăcini îndepărtat mitologice și iraționale, la Roma, se bătea câte un cui la fiecare An Nou, în porțile templului lui Jupiter de la Roma, în carnea însăși a lemnului. Și e foarte interesant că într-un desen al lui Füssli, din secolul al XVIII-lea, un fel de mașteră îi bate, cu ciocanul, artistului în creștet aprige cuie care, de fapt, vor să instituite cu forța o povară a trecutului. Procedarea nu era totdeauna așa de dureroasă. De pildă se puneau în gropi de fundație pentru mari statui – *Calul lui Domițian* și altele – se puneau, de pildă, vase care să ateste și să simuleze vechimea. Și se alegeau vase cu mult mai vechi decât ale epocii în care se făcea statuia. Deci era un fel de apetit spre vechime, întoarcerea spre o epocă de aur, situată îndărăt, de către poeți, de la Hesiod până la Virgil, intra în mecanismele de gândire, nu numai de imaginație, ale vechimii.

Noi, cred că prin Creangă, desfidem aceste întoarceri îndărăt, această mișcare regresivă pe paliere cronologice. El este, într-un fel, *dintotdeauna*, într-o cronologie care sfidează măsurile noastre obișnuite. Asta i s-a întâmplat cumva și lui Eminescu. Iată-l cu puțină vreme înaintea izbucnirii bolii, la un spectacol, i se adresează lui Mite Kremnitz și se referă cu mare familiaritate la niște texte sanscrite. Ea îl întreabă: *De când știi dumneata sanscrita?* Și el răspunde: *Oh, am știut-o dintotdeauna!*

Există un **totdeauna** al geniului, al unor asemenea structuri geniale care contrariază mania noastră de a periodiza pedant, fragmentând, parcelând mai

bine zis, imensa lor contribuție. Deci intrăm într-o planetă nu fără timp, dar cu un timp care scapă măsurilor comune prin asemenea valori. Cred că abordarea, așa cum e anunțată în temele noastre, din unghiuri foarte variate, și antropologice, și etnologice, folcloristice, estetice, paremiologice, poate, într-adevăr, să arate că e vorba de o creație care rezistă acestor multiple unghiuri de atac. Sunt valori care stau drept, viteze, oricât s-ar încerca unii și alții să le abordeze la nivelul relativizant și demitizant. E o joacă aceasta a demitizărilor, în care a căzut prea mult epoca noastră recentă, a ultimelor decenii. Începem să semănăm cu un fel de personaje hilare, precum acel Saturnin al lui Queneau. Or, dimpotrivă, forța unei culturi este dată de capacitatea ei de a se concepe și de a acționa în istorie ca un întreg organic, capabil să marcheze memoria dincolo de asemenea regretabile jocuri în zigzag care dezagregă.

Spre asta ne silim, și cadrul nostru cred că este cel mai potrivit pentru aceasta, pentru că e un loc al continuității. Sunt locuri ale memoriei, știți sintagma care s-a verificat în ultimele decenii, cu folos peste tot, locurile memoriei nu sunt doar Waterloo și alte mari bătălii, ci sunt deseori locuri de naștere, neînsemnate, ale unor genii care au făcut să progreseze umanitatea cu mult mai mult decât marii mânuitori de sabie și de violență. Mi-amintesc că am fost lângă Viena să văd casa de naștere a lui Haydn, care era o casă țărănească, acoperită cu stuf. Era o extraordinară senzație, în raport cu acest compozitor ce rezumă, înaintea lui Mozart, cu o suplețe extraordinară, tot ceea ce era eleganță în Europa secolului XVIII. Și era un secol de mare eleganță! Haydn, confruntat cu modestia acestui punct de plecare, cu rusticitatea aceasta care nu se ascundea în nici un fel, și muzeul nu voia să o ascundă nici el! Iată un loc al memoriei, așa cum ar trebui să știm să menajăm mai multe și în România. Se distrug case legate de Eminescu, iar noi avem puține astfel de case cu mărturii directe. Se fac și alte lucrui care țin de calamitatea prostiei agresive, încât e de datoria intelectualului să pună mâna pe condei și să protesteze. Nu suntem singurii nesimțiți în materia asta. Când au fost nimicite cele mai mari statui ale lumii, acelea de pe teritoriul Afganistanului, de la Bamyan, un Budha gigantic de peste 30 m, care reprezenta un imens efort de sinteză a civilizațiilor – pentru că era o primă influență a artei helenistice grecești asupra Asiei și se produsese o absorbție extraordinară a acestor versante de cultură – au fost distruse nu numai cu șarje de dinamită, dar și cu tir bine reglat de pe motorizate, într-un fel absolut incredibil. De multe secole umanitatea nu ajunsese așa de jos, în instinctul demolator. Și protestul? Îl aveam atunci director general la UNESCO pe un japonez care condusese și o comisie a monumentelor și care nu a avut nici o reacție de memorabilă indignare pentru asemenea crimă, pentru asemenea calamitate produsă împotriva umanității. Deci, lamentabil, pe plan mai larg, mondial, reacția oamenilor nu s-a arătat la înălțimea istoriei și a mileniilor. Dar asta nu ne eliberează în nici un fel pe fiecare dintre noi de obligația unui răspuns demn.

Noi ne-am ținut de-a lungul anilor să răspundem acestei nevoi, aceastei obligații morale, pentru că memoria aceasta colectivă are etica ei inerentă, asta nu trebuie să uităm niciodată, ea depășește cumulul de cunoștințe, nu-i vorba să ne jucăm precum Pico della Mirandola cu omniscienta, să ne împăunăm cu lista oricăror lucruri cognoscibile, ci este vorba să ne situăm față de orice lucru existent sau care a existat înaintea noastră cu o cuvenită responsabilitate etică. Aceasta e prima îndatorire a intelectualului. Și dacă putem contribui prin frământarea noastră de idei la o asemenea postură, la fortificarea ei, cred că săvârșim într-adevăr un gest legitim și sănătos.

Sunt în demersul nostru din anul acesta și niște făgăduințe de delocalizare, dacă aș putea spune, după nucleul discuțiilor de la Putna, după aceste zile care pun problema și care încearcă să alăture perspective de gândire, încercăm un fel de pelerinaj pe urmele lui Creangă, o coborâre din Țara de Sus, prin Fălticeni, Cetatea Neamțului, Tg. Neamț, Humulești, propunem o mini-sesiune la Mănăstirea Neamț, după aceea trecem la Iași, unde am ținut ca adevărata culminație, în timp, a colocviului nostru să se petreacă chiar pe locurile care au fost obligate să-l reaccepte pe Creangă, la Biserica Golia, superb restaurată: cel mai frumos, cel mai rafinat monument al Iașului unde, reconciliator, lui Creangă i s-a consacrat chiar o încăpere muzeală. Ni se propunea o întâlnire într-un corp special amenajat și am zis nu, să rămânem în logica zidirii. Țineți minte, Ivan Turbincă vorbește de nefericirea de a trăi cât Turnul Goliei, noi, însă ne vom instala salubru, cu această discuție de sfârșit, acolo, între zidurile vechi ale mănăstirii într-o sală care ni se pune la dispoziție. Spațiul românesc este conținător într-o asemenea măsură de valori care au fosforescența lor neumbrită, încât e normal să le evocăm nu numai la modul unui mental plin de agerime, dar și la modul acesta, al unei confruntări aproape fizice. Să dea Domnul să izbutim și altă dată!

Eu vreau să mulțumesc încă o dată tuturor celor care au pus umărul la realizarea acestei sesiuni, în condițiile pe care le știți, cu toată criza care este când reală, când invocată ca să încurce lucrurile. Domnul inginer Marinescu a fost ca totdeauna de o suplă și de o elegantă eficiență. Am făcut apel și la alte instituții și la alte fundații care au simțit nevoia să fie solidare cu noi, susținînd enormul efort pe care îl fac gazdele noastre, pe îl face Mănăstirea Putna, pentru a da o cuvenită demnitate întâlnirilor noastre. Le mulțumesc încă o dată. Și faptul că veți avea încă o dată la vreme *Caietele de la Putna* se datorează în primul rând osârdiei, deseori crunte, pe care am impus-o prietenilor noștri de la mănăstire cu trimiterile deseori târzii, cu exasperante zile de corecturi. Sper ca în orice caz ritmul acestei continuități să ne oblige și pe noi înșine și să ne mențină la nivelul unei cenzuri interioare.

Dacă e vorba de continuitate, dați-mi voie să spun câteva cuvinte și despre continuitatea de ordin vizual, de ordinul concretizării în imagini a unui duh pe care îl invocăm. Vă amintiți, în anii anteriori am făcut deseori,

după expuneri care balansau cele două tropisme esențiale ale artei noastre universalul-tradiția locală, am făcut apel amplu, la exemplul lui Eminescu, la tentația de a ne confrunta cu poezia eminesciană. Se înscria în acest context expoziția închinată monumentului pentru Ipotești de Neculai Păduraru, căruia-i mulțumesc foarte apăsat pentru tot ce a făcut și anul acesta, ca să izbutim să punem pe pereți lucrările din fața Dumneavoastră. E vorba acum de o ofrandă, trimițînd la universul lui Creangă , uneori la modul ilustrației, cu accente robuste, ca la Mircia Dumitrescu, dar și în evocări îmbinînd, la C. Baciu, acuitate și spirit molcom, șăgalnic și fidel în același timp. Seria însăși de figurări mitologice ale lui Neculai Păduraru – tehno-mitologice, le spune el –, încearcă să confrunte emblemele din **Harap-Alb** cu niște aspirații și cu niște mustrări ale epocii noastre. Lui i s-a adus un reproș inept, când a făcut o mare expoziție la Dalles, unde ochiul avea o pregnanță extraordinară. Era un ochi care mergea ca un arc în mișcare, dinamismul de altminteri se vădește consubstanțial sculptorului Păduraru. Și iată că el s-a întors asupra personajului din **Harap-Alb**, asupra lui Ochilă, și a găsit acolo niște virtualități extraordinare de expansiune spațială și ritmică, vizibile chiar de la distanță în desene, și în concrețiuni pictorice, în care omul-goarnă, bunăoară, duce spre grandios, – concurînd intuiții care a fost mult mai meschin dezvoltate în secolul XIX, la Robida și la alții. Nu procedez arbitrar față de această enumerare, culminînd prin plutirea de culori realizată de Ilie Boca, un talent complet pe care l-a dăruit Moldova picturii românești din ultimele decenii: cel mai important pictor, spunea Frunzeti, pe care l-a dat provincia, dar de fapt nu l-a dat provincia, l-a dat marea școală românească a lui Ciucurencu, pe unde a trecut acest moldovean. Cu capul lui ca de plăieș din epoca lui Ștefan cel Mare, el îndrăznește sănătos o pictură care pune laolaltă experiențe laborioase, obținînd prin suprapuneri și ștergeri – în medii diverse, apă, ulei – un rezultat mereu expresiv. Dar nu intru în probleme de bucătărie picturală, secundare față de impresia de răscruce a mileniilor pe care o realizează creația. *Răscruce*, înseamnă că e loc aici pentru o antropologie a adâncimilor, pentru etnologie, – vedeți aluziile la brezaie și capră, la toate lucrurile de neșters din memoria folclorică, dar e loc și pentru o subiectivitate care nu se ascunde și care nici nu cade în narcisism de jurnal, ci rămâne mereu pregnantă, capabilă să poarte un dialog cu tezaurul colectiv. Mi se pare o tentativă foarte interesantă pentru creativitatea românească.

Sunt atâția artiști care au atras atenția doamnei Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Ea de pildă, s-a oprit asupra ilustrațiilor lui Constantin Baciu și a lui Mircia Dumitrescu, gravorul care a fost printre noi și când am discutat opera lui Eminescu. Și mi se pare că, pe linia aceasta, intrăm pe făgașul unor opțiuni caracteristice aceleia pe care o omagiem, și pe linia unor nevoi cu adevărat profunde ale culturii noastre. Deasemeni, privind culminația muzicală a zilei noastre, să-i mulțumim încă o dată, domnului rector Viorel Munteanu, care

și-a legat travaliul, pe ani întregi, de aura aceasta, aș spune incomparabilă, dobîndită de creativitatea medievală a Putnei. El ne va face părtași, anul acesta, la emoția unei asemenea evocări, ce trebuie să intre în îndatoririle noastre, să nu rămână un simplu gust trecător al unor curioși de artă. Și așa cum frumos ne-a învățat, într-o altă ediție, un actor de forța lui Dorel Vișan, când ne-a făcut o recitare de neuitat din monologurile lui Eminescu, iată am izbutit să-l avem și în seara aceasta printre noi, el care a întruchipat cu o forță admirabilă nu figura, e puțin spus figura lui Creangă, dar, mai ambițios, un fel de tărâm al forței din care se desprinde Creangă. Acest *bulgăre de humă*, cum se designa modest, glumeț, prozatorul, capătă în mâinile unui artist de o asemenea generozitate, dimensiuni cu adevărat memorabile. Să-i mulțumim cu toții, să fim bucuroși că, iată, întâlnirea noastră nu rămâne în registrul uscat al demonstrațiilor teoretice, care sunt utile, de neînlocuit, ci capătă și această întrupare.

E o temă care nu-i amenințată cu sterilitatea niciodată, pentru că ideea geniului a fecundat marea creație, nu numai în romantism, cum se crede de obicei, ci mult mai dinainte. Evul Mediu îi nega omului puterea creatoare, era o formulă latinească: *creatura non potest creare*, – omul fiind o creatură, o creație, nu poate să intre în regimul demiurgic al riturilor de creație. Dimpotrivă, Renașterea a demonstrat încă din vremea lui Leonardo, în chip conștient – că omului îi este nu numai dat, dar îi este dat ca o datorie, să se instituie în chip de creator – *ipsius arbitrarius plastes et fictor*, deci creator după placul său, al unei staturi care să intre în șiragul mileniilor. De aceea, în generația următoare, la Michelangelo de pildă, singurul epitet pe măsura creativității, a importanței artistului, pe care-l acceptă epoca și care devenea monedă curentă, era **divinul**, – artistul care a atins asemenea nivel era asimilat cu puterile Genezei. Ca să mergem mai departe, Füssli imaginează un proiect în care înlocuiește figurile din Sixtina, michelangeiolești, sibilele, profeții, cu figuri din dramaturgia lui Shakespeare. Și nu e un gest de necredință, este ideea integratoare că, iată, marile versante creatoare, se conjugă. Sudul care era stăpânit lumea ficțională a Bibliei și a antichității mediteraneene, poate să primească tot ce înseamnă creativitate imens valoroasă a Nordului. Regele Lear pus în lunete în felul profeților, lady Machbeth în postură de sibilă – efortul se reclama de la o indiscutabilă temeritate artistică. Füssli era un artist de o suplețe extraordinară, care-i făcea frică lui Goethe. Spunea despre el că-i un manierist care ajunge să se parodieze singur, acesta a fost și cazul lui Picasso, – adică avea o imensă libertate interioară, nu aștepta postmodernul ca să învețe gustul și puterea unor asemenea acrobații. Lucrul trebuie să ne dea de gândit, pentru că e vorba, prin aceste libertăți, de o transcendere a unor granițe care îngustau creația.

Tot în timpul vieții lui Füssli, în timpul Imperiului, la sfârșitul Republicii și a Imperiului, au existat foarte ciudate inspirații, Girodet de pildă, care era

un pictor de mare finețe, imaginează o temă incredibilă, o evocare a mitologiei nordice, a lui Odin și a ficțiunilor Walhallei, la care sunt conduși eroii armatei franceze, trupă și generali, căzuți în lupte. Era momentul când Franța se instalase în biruință, ajunsese pe Rin departe, dar ei, prin intermediul marii poezii, prin Ossian, o invenție care în chip neguros acoperea întreaga Europă, ajung în Walhalla. Toată euforia de speranță a Mediteranei nu mergea spre un empireu care să fie definit la modul clasic, ci se livra unei imaginații nordice. Deci, în timp ce armele zăngăneau, ritmate de marile campanii napoleoniene se deschidea totuși perioada unei confruntări care să aibă curajul de a pune laolaltă, în chip armonios versante de cultură ce păreau pentru totdeauna ostile. Este în misiunea noastră să arătăm politicienilor și lumii largi că asemenea îndatoriri și asemenea puteri sunt ale culturii, intră în patrimoniul nostru. Las exordiul meu sub semnul înțelept al acestei continuități, la care ne îndeamnă cei care ne susțin și ne găzduiesc. Eu cred că vom putea cât de cât să fim utili și pe această cale. Ambițiile sunt mari, dar numai cine are ambiții mari, cine postulează imposibilul poate să atingă tot posibilul, spunea bătrânul Goethe. Să-i dăm ascultare!

Ion Pop, Dan Hăulică, Arhim. Melchisedec Velnic, Mihai Șleahtițchi, Tatiana Popa

Viorel Munteanu

Cântec pentru Țara de Sus

„În țara mea cu plaiuri de baladă/ În țara mea de dor cum alte nu-s/ Înscris-adânc pe-a timpului arcadă/ Ne cheamă din străмoși Țara de Sus" (Iancu Șerban). Ca fiu al Bucovinei, pe aceste versuri am scris prima mea piesă muzicală. Era în 1970. De atunci, Ștefan cel Mare și Sfânt, Enescu, Eminescu și Porumbescu au fost punctele cardinale între care s-a mișcat sufletul meu. Aceste stele ale universului românesc sunt și rădăcinile din care mi-au crescut numele, inspirația și dăruirea creatoare.

Îmi place să-l amintesc pe profesorul Gheorghe Ciobanu, cel care mi-a arătat drumul spre muzica bizantină, drum ce începe de la Mănăstirea Putna – acest „Ierusalim al neamului nostru", cum o numește chiar Mihai Eminescu –, și se termină în inimile noastre iubitoare de Dumnezeu și de țară.

Dacă Brâncuși ne-a dat masa la care stau marile tăceri ale lumii, rânduite într-o perfectă ordine cosmică, tăceri din care ne-am luat cuvintele, cântecul și încordarea către perfecțiune, Ștefan cel Mare ne-a dat istoria unui neam, străbătută de zvonuri de luptă și de strigătul victoriei, dar și biserici ca locuri sfințite pentru înălțarea gândului spre Dumnezeu, întotdeauna însoțit de isoane liturgice, de adâncimea și liniștea cântărilor de mulțumire, de preamărire a lui Dumnezeu.

Fascinat de această uriașă personalitate care este Ștefan cel Mare, aș putea să cad într-un discurs care, desigur, ar putea suferi de un exces de cuvinte... așa că, în locul cuvintelor, să lăsăm să vorbească *Glasurile Putnei*.

Pe George Enescu îl poți căuta și îl găsești în multe variante biografice, în dicționare universale, în cronici și studii, în cărți, mai mult sau mai puțin romanțate, în impresionante arhive, dar pe cel mai exact și mai adevărat Enescu îl găsești în muzica sa.

Și eu l-am căutat și l-am găsit, și îndrăznesc să spun că l-am și întâlnit; l-am întâlnit în extrem de densul și inconfundabilul folclor – „de la duioșie, bucurie, tristețe, ironie și gravitate", până la bocetul ca prolog și epilog al tragediei umane; l-am întâlnit în rafinatele sale lucrări simfonice, în rostirea limpede și liberă a melosului – stil proclamat în celebrul său „parlando rubato"; l-am întâlnit, m-am emoționat, l-am înțeles, iar *Adagro-Rubato* din *Cvartetul de coarde nr. 2* a fost consecința firească a acestei întâlniri; o meditație în timp asupra *Sonatei* sale „în caracter popular românesc".

Sigur, e greu de spus dacă o operă literară provoacă o inspirație muzicală, o nevoie de tălmăcire prin sunete a cuvântului sau, dacă nu cumva, muzica inspiră la crearea unei exprimări literare. Oricum ar fi, mai ușor ne este să înțelegem, să știm și să credem că marea muzică este atinsă de grația poeziei, precum poezia este poezie numai în măsura în care poartă în ea inefabilul, emoția, muzicalitatea.

Când te afli în fața unei opere, rarisimă prin egalitatea pusă între formă și conținut, așa cum este *Glossa*, o operă în care geniul lui Eminescu a adunat luciditatea întregii lumi, disperarea și resemnarea omului ce și-a asumat propriul destin, ca muzician – adică un privilegiat în relația cu sunetele – ești, desigur, tulburat peste măsură și ispitit să cânți acest moment de meditație asupra omului și a lumii. Tulburat a fost și Enescu de Poetul „nepereche" și de aceea a început să scrie Poemul vocal-simfonic *Strigoii* și *Simfonia a V-a*, cu cor, pe versurile *Mai un singur dor.* Mărturisesc că, tulburat, și eu, de perfecțiunea acestei mari poezii, am scris *Simfonia I* «Glossă».

Când am citit versurile poetului Vasile Filip, adunate într-o poezie dedicată marelui muzician Ciprian Porumbescu, m-am simțit aproape spontan ca parte umană a unui spațiu mioritic, a unei guri de plai purtătoare de sensibilitate, de frumusețe, de lumină și iubire, de o armonie care îți provoacă o acută nevoie de muzică..., starea în care versurile se împreunează cu muzica. Și asta pentru că versurile cheamă o muzică ce se atinge cu clătinarea de ram, cu metafora și armonia, dându-ne nouă pasul mersului dus pe gânduri și a inimii cuprinse de durerea de dor, a inimii apărată doar de albul cămășii de dus la biserică și de primit musafirii în pridvor.

Poemul ne spune fermecătoarea poveste a *viorii* ce se trage din păduri de fag și de stejar, din gură de rai, scânteind în aurul soarelui, din adierea frunzei și prospețimea brazdei, toate cuprinse în numele Ciprian Porumbescu. Versurile poemului creează o luminoasă prietenie între cuvânt și sunet, pune un semn de egalitate și frumusețe între vioară și simplitatea zborului, între vioara făurită de om, din nevoia lui de cântec, și spațiul binecuvântat în care oamenii cred în Dumnezeu și în pământ, în păduri și în ape, oameni cuminți care au făcut din *vioară* destinul acestor locuri pe care le-au așezat sub *zodia baladei* și pe care le-au numit STUPCA.

* * *

Cornel Ungureanu:

După cum afirmă teologul și savantul rus Pavel Florenski, arta bizantină este momentul de maximă realizare artistică din istoria cunoscută a umanității și e comparabilă doar cu arta greacă din perioada de aur a lui Pericle. Sub directa înțelegere și acceptare a acestei realități, am declanșat un studiu

aprofundat al valorii picturii bizantine. Proiectul „Dialog între sferă și cub" este rezultatul acestui studiu și reprezintă o dezvoltare conceptuală, o proiecție și o extensie tridimensională a schemei geometrice compoziționale a icoanei „Sfânta Treime", pictată de călugărul rus Andrei Rubliov în jurul anului 1425. Animația digitală realizată în scopul prezentării rezultatelor acestei cercetări a fost structurată pe baza armoniilor și mesajului muzical, dar și simbolic, al poemului simfonic *Glasurile Putnei* scris de compozitorul și profesorul Viorel Munteanu, fapt care a reprezentat o onoare și o provocare artistică, în spiritul sincretic al artelor, al religiei și al științei vremurilor noastre.

Muzica, pictura, sculptura și toate celelalte arte ale contemporaneității sunt și o oglindire a unei profunde redescoperiri a ordinii armoniilor universale, exprimate mereu prin raporturi numerice excepționale, proiectate în opere de artă. Capacitatea formelor geometrice, plane sau tridimensionale, de a include și transmite adevăruri de ordin mistic este un fenomen trans-istoric, iar condițiile informaționale extraordinare ale vremurilor recente permit accesul imediat la nesfârșite izvoare de inspirație care, invitabil, sublimează în opere de artă. Operele veritabile sunt expresii ale aspirațiilor cosmice ale omului zilelor noastre, a cărui conștiință se extinde în virtutea legilor fizicii cuantice, suprapuse celor mai curate tradiții primordiale, ale căror practici și informații pot fi, în egală măsură, accesate și aplicate în mod direct în viața cotidiană și în artă.

Poemul *Cântec pentru Țara de Sus – Glasurile Putnei* sublimează muzical aspirațiile spirituale ale acestui pământ, sfințit de prezența permanentă a umbrei Sfântului și Marelui Voievod moldav, a strămoșilor eroi și de lacrimile sfinților, prezență a cărui inimă veșnic vie se află la Mănăstirea Putna. Rezultatul punerii în rezonanță armonică a *Glasurilor Putnei* și a desfășurărilor vizuale ale studiului nostru dedicat valorii artei creștin-ortodoxe a constituit filmul de prezentare a tezei în arte vizuale, susținută în 2010, la Universitatea de Arte din București, dar și suportul unor conferințe susținute recent la Accademia di Belle Arti din Veneția și la Universitatea din Murcia, Spania. Cu atât mai mult ne bucură și ne onorează să-l putem prezenta acum și aici, la Mănăstirea Putna, nucleul spiritual al creștinismului românesc.

Dan Hăulică:

Sainte-Beuve spunea că în orice pagină pe care o avem în față, doar jumătate de mesaj e cel pe care îl deținem, restul, cealaltă jumătate, e înscrisă în imaginația și în așteptările cititorului. Eu cred că aveam și noi așteptările noastre, încât speculația aceasta geometrică nu cădea pe un teren sterp și cred că va rodi în fiecare dintre noi. Eu am fost ajutat în acest sens. Îi mulțumim domnului ministru Sleahtițchi că ne-a mai indicat câteva din bisericile din Basarabia pe care nu le știam și pe care le-am recunoscut cu plăcere în filmul „La izvoare". Vreau să vă mai menționez că acum două luni am deschis la Iași, împreună cu Grigore Ilisei, care nu se poate găsi cu noi acum, fiind afectat de

un doliu, o expoziție închinată unui artist pe care l-ați întâlnit și aici, Eugen Bouşcă. El, pe simeză alături de Corneliu Baba, reprezenta speranța cea mai puternică a saloanelor ieșene, în primii ani după război. Un ins înalt, puțin straniu, don-quijotesc, un om foarte viteaz, care nu numai că făcuse frontul și-și meritase toate decorațiile, dar nu înceta să-și spună, în orice împrejurare, gândurile despre lucruri grave, de neiertat. În fața sovieticilor gesticula acuzator și le făcea reproșuri în legătură cu raptul Basarabiei. A fost tratat drept un fel de caz patologic, protejat de medici inteligenți și sensibili, dacă Daniel și-a continuat cu perseverență acest misionarism care, sigur, putea să pară extravagant, dar avea forța lui interioară. Când la un moment dat a reclamat și el o locuință, stătea lângă Golia, casa i se dărăpăna, a făcut o cerere de un insolit strident: subsemnatul, domiciliat în strada cutare, de profesiune *geniu*. Dacă însă, ne gândim bine, *à-propos* de tema noastră, conștiința genialității trebuie să ne susțină chiar și atunci când suntem incomozi sau când părem insuportabili. Eu m-am trezit printre primii săi comentatori, eram foarte tânăr, la 20 și ceva de ani, și am semnalat în opera ieșanului o înclinare spre un fel de decorativism foarte coerent, un ciclu de ilustrații pentru *Harap-Alb*, pe care l-a expus atunci și care merita o tratare amplă în tapiserie, de pildă, – el o concepuse și pentru vitralii. Acest fel de a persevera pe căi care par greu de închipuit, cred că intră în surprizele biografiei, pentru că această temă – Geniu și memorie colectivă – la fiecare pas încercăm s-o depășim. V-am pus aici sub ochi un caz foarte interesant, acela al arhitectului modern cel mai riguros, cel mai consecvent pe care l-a cunoscut România, Horia Creangă, cel care a gândit niște edificii de o simplitate, de un raport al proporțiilor perfect armonios și elocvent, lipsindu-se total de adaosuri decorative. Știți că Loos, la cumpăna secolului, pretindea că ornamentul e o crimă. Iar paradoxul *less is more*, mai puțin e expresivitate care s-a înstăpânit ferice în arhitectura secolului XX la atîția mari creatori, *less is more*, *mai puțin e mai mult* a fost ilustrat la noi admirabil de Horia Creangă. Care era nepotul direct al lui Ion Creangă. Și ceea ce am pus pe perete este extras dintr-o expoziție pregătită de Milița Sion, care se cheamă „Crezul simplității". Iată simplitatea pusă între ghilimele ca o alternativă opțională, voită de odrasla autorului «poporan» prin excelență – cum îi spuneau lui Ion Creangă junimiștii – și atingînd virtuți de mare eleganță geometrică, speculativ geometrică.

À-propos de filmul acesta al doilea, sigur că sunt lucruri care nu se poate să nu se miște, ele nu sunt proprii însă numai Bizanțului, ați văzut că filmul e dator să facă salturi și spre alte versante. Piero della Francesca de pildă, cu altă poetică, dar se regăsesc rigori de același tip geometric și acolo. Dar, în orice caz, în percepția noastră concretă se exploatează obscur, secret, aceste imagini geometrice care regularizează dacă vreți tabloul lumii. Încât, sub raportul acesta, e foarte bine că cineva întreabă, chiar dacă poate să pară didactic, ne poartă spre o meditație utilă.

Incontestabil, tipul acesta al artiștilor docți, capabili și iubitori de teoretizare, nu e foarte răspândit la noi. Ar trebui la nivelul complex al problematicii artistice din epoca noastră, el să se regăsească în mai multe exemplare. Noi ne-am bucurat anul trecut de prezența lui Constantin Flondor, aici, o piesă a sa pornind de la o fotografie făcută de părintele său, trata, într-o vibrație calm luminată, o mare sărbătoare, cu mult popor venit la un hram al Mănăstirii Putna. A dăruit-o, în mod firesc, tezaurului muzeal al mănăstirii și după aceea am avut plăcerea de a o înfățișa la Cernăuți, sub auspiciile doamnei consul Tatiana Popa, căreia vreau să-i mulțumesc și pe această cale. Ne dusesem cu oarecare neîncredere, știam că nu avem un public încă pregătit pentru asemenea problematică artistică și dimpotrivă, felul inimos în care asociațiile culturale românești și autoritatea românească reprezentată de doamna consul au întâmpinat această acțiune, ne-a făcut să înțelegem că datoriile noastre sunt mult mai mari decât credem. Expoziția, peste toate așteptările, a fost ținută câteva săptămâni în plus, pentru că s-a simțit nevoia și a găsit publicul cuvenit. N-am să uit seara când, după vernisaj, domnia sa organizase în favoarea noastră o reuniune a românilor care iubesc cultura în Cernăuți. Când am ieșit din clădirea ce ne găzduise aveam sentimentul că suntem într-un Salzburg ideal, așa de bine era totul restaurat, cu atâta curățenie și cu atâta eficientă cordialitate. Știu că are de dus o muncă foarte grea acolo și le mulțumesc la fel prietenilor noștri, pe care îi întâlnim la fiecare ediție, pe doamna Cernov și pe domnul Luceac, pentru a persevera în condiții dificile, – tocmai asta măsoară puterea crezului nostru. Pe această cale am făcut o involuntară dar utilă retrospecție, să facem un mic popas acum, înainte de a trece la punctul culminant al serii noastre. Pentru că e vorba de a vă pune la dispoziție publicația noastră, sinteza activității pe care a reprezentat-o colocviul de anul trecut. Dacă **Imnurile Putnei** nu cântă pretutindeni, măcar merită să fie reflectate în zicerile noastre și în **Caietele Putnei**, în această publicație, care, iată, își asigură o continuitate destul de robustă.

Vreau să mulțumesc încă o dată tuturor celor care au trudit la realizarea ei, întregii echipe, pe care am supus-o la cazne grele cu corectura noastră, transmisă prin internet. Dar, în orice caz, dacă dumneavoastră ne dați încurajare, răsfoind revista, suntem răsplătiți să facem mai bine. Vă dau pe prietenii noștri să vă difuzeze exemplarele, după care ne pregătim pentru momentul de culminație pe care vi-l prevesteam, în jurul maestrului Dorel Vișan.

Dorel Vișan:

Pentru că ați vorbit de geniu, vreau să vă spun că un actor a fost întrebat odată dacă are geniu și el a spus: am, dar nu vreau. Ziaristul care îl întreba a fost puțin contrariat. Actorul i-a explicat: ca să fii geniu trebuie să privești viața cu foarte multă profunzime și pe mine aceasta nu mă interesează.

Am să mă refer la contextul din care am preluat monologul lui Luca Arbore. Foarte puțină lume știe despre Eminescu că a scris teatru. Încă de la vârsta de 18 ani a scris un articol, publicat în „Familia" din Oradea, în care aducea ideea necesității unui teatru național și credința lui că trebuie scrisă o epopee a istoriei poporului român, de la descălecare și până în vremea lui, pentru că un neam care nu-și cunoaște trecutul își pierde identitatea. Din păcate, viața lui, trecerea lui scurtă pe acest pământ, nu i-a îngăduit să termine o operă extraordinară, care a rămas în scheme și în fragmente absolut geniale. S-au păstrat câteva monoloage – le spun eu – celebre, adică foarte apropiate de Shakespeare: monologul lui Luca Arbore, monologul lui Decebal din „Mira". Monologul lui Luca Arbore face parte din fragmentele închinate mușatinilor, pentru că se aduce în prim plan și personalitatea lui Ștefan cel Mare și o moștenire extraordinară pe care ne-o lasă nouă, numai că noi nu avem timp să ne ocupăm de ea.

Luca Arbore, căpitanul și omul cel mai aproape de sufletul lui Ștefan cel Mare și Sfânt, este la vârsta senectuții. Acest monolog a fost scris de Eminescu pe când avea 20 de ani, cu o înțelegere a senectuții aproape genială. Este momentul în care Luca Arbore are o discuție cu Ștefăniță Vodă, nepotul lui Ștefan cel Mare, care considera, ca și tineretul dintotdeauna și de azi, că tinerii trebuie să-și trăiască viața, pentru că vor avea timp mai târziu să se ocupe de ea. Numai că viața este parșivă și în momentul când spui: acum vreau să trăiesc, ea îți spune gata, s-a terminat, îmi pare rău.

Aceste versuri absolut geniale, dintre toți actorii care trăiesc în România, nu le recită nimeni, nici nu știu unde să le caute...

În ceea ce-l privește pe bădia Ion Creangă, pentru mine a fost o mare încercare și o mare surpriză. Eu venisem la Creangă după un rol foarte important – Iacob –, pentru care am fost nominalizat la Berlin, în cadrul Festivalului Filmului European. Și nu-mi permiteam să fac ceva să fie mai jos decât Iacob, trebuia să fie mai sus. M-au chemat la probe, am râs pentru că nu aveam nici o legătură cu Creangă. Nici nu puteam să-mi închipui să joc Creangă, eu nu eram nici moldovean, dar am dat probe.

Era la machiaj un băiat extraordinar, Mihai Mânzu. În momentul când m-a machiat, mi-a dat părul peste cap și mi-a pus barba, semănam extraordinar cu Creangă. Și am dat probe, au fost opt actori care au dat probe pentru Creangă și pentru Eminescu. Eu am dat cu Bleonț, alții au dat cu Adrian Pintea, care, pe urmă, a fost selecționat pentru Eminescu. Am început repetițiile, la București, am găsit și o Tincă. Eminescu și Creangă au intrat în conștiința publicului prin acele două fotografii de pe cărțile de școală. Deci, trebuia să semănăm cu personajele, dar trebuia să semănăm și cu sufletul lor.

Am repetat vreo trei săptămâni la București. Ni se părea că e bine. Am venit la Iași, în dulcele târg al Ieșilor, unde am stat mult, ca să prind puțin și muzicalitatea limbii moldovenești și ca să ne pregătim pentru film. S-a făcut o

bojdeucă nou-nouță lângă cealaltă. Era formidabil: același spațiu, exact unde era cea veche, la 500 de metri mai încolo, același stejar, aceeași fântână, aceeași vedere, era nemaipomenit! Noi am început filmarea în Copou, cu întâlnirea dintre Eminescu și Creangă, Creangă era cu copiii, iar Eminescu o urmărea pe Veronica prin parcul Copou. Am filmat, s-a developat, l-am văzut la un cinematograf din Iași și am zis: „Nicolae, nu este nimic! E unul care seamănă un pic cu Creangă, unul seamănă un pic cu Eminescu, dar nu este nimic pe ecran, e mort! Ce facem, mai facem o dată?" Am mai filmat o dată același fragment, același rezultat. Nu-i bine, mai încercăm o dată și am mai făcut o dată. Același rezultat. Nu era bine, nu era nimic. Și atunci am spus „Îmi pare rău, dar trebuie să renunț la rol, pentru că nu pot să fac rolul acesta, e prea complicat pentru mine."

Era atunci la minister, la cinematografie, un tovarăș Dulea, un tip dur, nu prost. A venit și a spus că nu pot să-i las așa, nu aveau alt actor, trebuia să mergem mai departe. Eu am replicat că nu pot să merg mai departe, eu am o responsabilitate față de mine. El mi-a spus că am dat cea mai bună probă. Într-adevăr, a mea era cea mai bună, semănam un pic, aveam aerul lui Creangă, dar nu aveam sufletul lui Creangă. Am adunat toată echipa. După mai multe ore de discuții, am hotărât totuși să continuăm, dar să filmăm alte secvențe.

Și am filmat în bojdeucă. Când am intrat în bojdeucă și am îmbrăcat cămășoiul acela al lui Creangă, vă mărturisesc, am simțit cum s-a pogorât ca un duh asupra mea, ceva ca o intuiție: cam așa trebuie să fie Bădia Ion. Eram cu cămașa aceea, cu mâțele pe lângă mine, le-am dat de mâncare două luni înainte, ca să se obișnuiască cu mine, și din momentul acela am intuit personajul. S-a lucrat mult, mi-a fost lipită barba de 68 de ori.

Și a ieșit filmul, cu peripețiile. De exemplu, când se face scăldatul acela în butoi, în loc să-l facem vara, când era cald de muream de căldură, l-am făcut în octombrie, când era un frig de nu puteai sta. M-am îngrășat voit 15 kg pentru rolul acesta, dar mi-au pus și o burtă, că Bădia Ion era împlinit.

După ce s-au terminat filmările, n-am mai putut să ies din rol. Orice făceam, făceam ca și Bădia Ion; mergeam legănat, rolurile pe care le jucam aveau parfum moldovenesc.

Vă mai povestesc o mică întâmplare din timpul filmărilor. Filmam undeva pe lângă Iași. S-a adunat foarte multă lume la bojdeucă. Și ne-au rugat de la filmări să mă duc acolo, că lumea vrea să-l vadă pe Creangă. Am venit îmbrăcat în costumul filmului. Când am coborât și eu aveam o stare extraordinară, aveam impresia că bădia Ion coboară. Lumea făcea gălăgie, era mult tineret, foarte multă lume, erau sute de persoane. Când m-au văzut, au crezut că sunt Creangă. S-a făcut o liniște extraordinară. M-am dus în fața oamenilor și nu am știut ce să zic. Și ei tăceau. Atunci o fetiță s-a ridicat și a zis: „Bădie Ioane, ce s-a schimbat în lume de când ai plecat matale, până

acum?" M-am blocat. Dar am avut și eu inspirație și am spus: „În ce privește binele și răul, nu s-a schimbat nimic." Și din momentul acela am început discuțiile cu oamenii.

A fost o perioadă absolut extraordinară pentru un actor. Creația unui rol este foarte complicată, așa cum se spune în judiciar, trebuie să ai accepțiunea părților. Și actorul trebuie să accepte, dar și personajul trebuie să te accepte. Este foarte interesant. Dar asta o fac numai actorii cu preocupare. Actorii care vin să spună textul pe de rost, sau nici nu-l știu pe de rost, aceia nu înțeleg acest lucru. Astăzi școala de teatru, din păcate, nu mai practică această formă de pregătire a actorului dinspre interior spre exterior, nu dinspre afară în interior. Eu am găsit o comparație între lăptar și oală, actorul cu rolul și cu regizorul. Dacă lăptarul are 5 litri de lapte și oala-i numai de 3, se vor vărsa pe dinafară 2 litri; dacă oala-i de 5 litri și lăptarul are numai 2 litri, atunci oala nu va mai funcționa, că nu va fi decât pe fundul ei laptele. Ei, cam așa este, într-o formă simplistă, explicația relației dintre un actor și personajul pe care-l interpretează. De altfel, am și eu teoria mea. Actorii nu trebuie să facă roluri, ci să reconstituie destine. Cât am putut, în cele peste 60 de filme în care am jucat, am încercat să reconstitui destine. Cât am putut, astfel încât să nu semene unul cu celălalt. Aceasta a fost povestea lui Bădia Ion.

Dorel Vișan

Comunicări, intervenții

Comunicări, intervenții

moderator: Dan Hăulică

Dan Hăulică

Sunt bucuros să ne revedem în această ambianță. Eu acord totdeauna foarte mare importanță spațiului care ne conține, promisiunii de culoare și forme care se degajă din acest spațiu. Și cred că nu sunt singurul, marea helenistă Jaqueline Romilly, când a avut de făcut o expunere, una din expresiile ei fundamentale din ultimii ani – a fost dealtminteri foarte longevivă –, despre geniul grec, pornind de la Homer, a ales un loc simbolic, a vrut să se așeze lângă o sculptură faimoasă, când era așa-numita Hera din Samos, o tânără care este de fapt o coloană, arcuindu-se spre creștet, devenind o formă umană, operînd trecerea de la arhitectura cea mai severă la o figurație care să aibă căldura umanului. Asta-i dădea ilustrei conferențiare o droiture, fizică, lângă trunchiul acesta al coloanei simțea că poate să spună – peste anacronisme, pentru că era o operă arhaică, nu acoperea toată durata grecească –, dar îi permitea să spună esențialul și să fie ea ea însăși într-un fel esențial. De aceea atașez asemenea importanță imaginilor pe care le avem în jur, care, în multiplicitatea lor, ne dau totuși putința să ne regăsim și să regăsim ipostazele variate ale geniului lui Creangă. Și sub acest semn, cred că trebuie să așezăm toate contribuțiile noastre. A fost foarte frumos să deschidem astăzi discuțiile prin contribuția academicianului Eugen Simion, care a produs de curând o carte închinată lui Creangă, cu un titlu care e foarte incitant, tocmai în sensul unei lărgiri, al unei puneri laolaltă a contrariilor, „Cruzimile unui moralist jovial", și comunicarea pe care ne-o face se intitulează „Creangă, cruzime și jovialitate". Deci, deja este o surpriză, tradiția moraliștilor pentru noi era aceea a marii concizii marcată de un La Rochefoucauld, ilustrul francez, care a rodit în opera lui Cioran. Toată plăcerea aceasta a saturației, a îmbelșugării care există în Creangă, pare să o contrazică, dar perspectiva lui interioară e aceea a unui moralist, așa încât iată o surpriză cred eu binevenită pentru reflexiune. Și alăturarea aceasta de cruzime și de jovialitate ne duce pe arii mult mai largi, dincolo de cazul, singular al unui asemenea creator. Cred că sub semnul acesta, al unei căutări legitime a diversității intrinseci, proprie unei asemenea teme și unui asemenea autor, e foarte potrivit să începem. Îi dau cuvântul.

Eugen Simion

Creangă: cruzime și jovialitate

Mi-am pus uneori problema, pornind de la o sugestie a lui Jean-Paul Sartre asupra lui Baudelaire, dacă marii scriitori au sau nu biografia pe care opera lor ar merita-o. De cele mai multe ori nu, dacă ne referim la scriitorii români, spirite de regulă statice, cu o existență lipsită de mari evenimente. Bacovia, de pildă, nu are o biografie la înălțimea poemelor sale, nici Arghezi, spirit mai agitat, nu are o *viață* senzațională, deși a fost în tinerețe călugăr, a fost de două ori băgat în pușcărie, iar în 1948 poezia lui a fost decretată „pornografică" și, practic, interzisă pentru aproape un deceniu. Biografia lui Maiorescu este ceva mai bogată, fiind critic literar și om politic (ministru și prim-ministru spre sfârșitul vieții), o natură luptătoare și un judecător sever al fenomenului cultural. A stârnit, de aceea, adversități care l-au urmărit toată viața. Dincolo de această biografie socială, specifică unui om public, există o altă biografie, mult mai complexă, proprie ființelor cu o viață interioară complexă. Ca s-o cunoști în reala ei adâncime este nevoie de ceea ce Ortega y Gasset, citat adeseori de G. Călinescu, numește o *intuiție secretă*, cu alte cuvinte: de un dar superior de a observa și analiza ceea ce există dincolo de aparențe. Maiorescu este, din acest punct de vedere, un caz interesant, cum au intuit comentatorii săi, de la E. Lovinescu la G. Călinescu. El are o biografie sentimentală și, în genere, o biografie existențială secretă, plină de mari pasiuni și de mari dezamăgiri, care tulbură biografia spiritului olimpian de la suprafață, de o pasionalitate rece, egal cu sine, metodic și liniștit.

Dar Creangă? Autorul *Amintirilor din copilărie* are, între scriitorii de la „Junimea", biografia cea mai puțin spectaculoasă. S-a născut într-un sat de munte, a mers la seminar, a fost pentru o vreme diacon, s-a însurat și după o vreme s-a despărțit de nevastă, a intrat în conflict cu Biserica și a devenit învățător și autor de manuale școlare, s-a amestecat puțin în politică, fiind mereu *pentru contra*, în fine, a început să scrie și a avut succes în rândul junimiștilor, amatori de „pățăraniile" și „țărăniile" sale. Se îmbolnăvește de „pedepsie" și moare tânăr, după ce încearcă zadarnic să se lecuiască prin leacuri bătrânești... Singurele mari evenimente din biografia lui sunt: plecarea din Humulești, timpul petrecut la Școala de Catiheți, cearta cu „boaitele" bisericești, prietenia cu Eminescu și apariția scrierilor sale, socotite vârtos-glumețe în stil poporan de Maiorescu și, în genere, de caracuda de la „Junimea", dovezi de limbă sănătoasă.

Ce biografie fabuloasă, demnă de scrierile lui Creangă, există în această înlănțuire de evenimente care nu depășesc deloc normalitatea unei vieți de

provincie? E limpede: Creangă nu are biografia pe care o așteptăm citindu-i opera deloc simplă, cum am arătat în capitolele anterioare. G. Călinescu a întocmit, cu toate acestea, în 1938, o biografie fabuloasă acestui povestitor poporan și, de atunci, alți cercetători continuă să îmbogățească biografia lui cu noi documente, în așa chip încât viața jovialului dascăl din Țicău pare plină de evenimente senzaționale. Cum se explică această deplasare de linii? Nu se poate explica, după opinia mea, decât într-un singur fel: biografia omului care scrie continuă să fie creată de opera lui. *Omul biografic*, pe care îl contestă Proust, Paul Valéry și mai toți esteticienii și criticii lierari importanți din secolul al XX-lea, se transformă progresiv într-o creație a scriitorului (*omul profund*). Un fenomen aproape general în cazul marilor scriitori. Este suficient să urmărim biografia lui Eminescu (un scriitor care, spre deosebire de Creangă, are o biografie bogată!) pentru a observa că *viața* lui seamănă din ce în ce mai mult cu miturile existențiale din poemele sale. O transfuzie de sânge spiritual care irigă și dă o dimensiune mitică unei vieți pline de iubiri nefericite și evenimente existențiale tragice...

Cazul lui Creangă este totuși mai complicat pentru că nu numai opera se substituie vieții sale, dar și viața lui începe să se identifice tot mai mult cu opera sa. O dublă comunicare, așadar, o dublă substituire, o sinteză, în cele din urmă, pe care este greu s-o mai separi. Cine pe cine *povestește*? Cine pe *cine creeează* la infinit? Ce datorează *Amintirile din copilărie* povestitorului de ani patruzeci care, mâhnit de urâciunea vieții, începe să evoce cu nostalgie lumea prin care a trecut și în ce măsură, scriind, autorul se alcătuiește pe sine și scrie, în fond, o autobiografie verosimilă?... Voltaire spunea în 1715 că „biografia unui scriitor sedentar se află în scrierile sale", iar două sute de ani mai târziu, un reputat teoretician al genurilor biografice, Georges Gusdorf, consideră că autobiografia nu reprezintă *adevărul omului*, ci *utopia* lui („amintirea profetică a unei identități care se inventează pe măsură ce ea se rememorează"). De aceeași opinie este și Jean Starobinsky care, analizând structura formală a autobiografiei (în volumul *Le Style de l'autobiographie*, „Poetique", 3, 1970, reluat în *L'Oeil Vivant*, II, Galimard, 1970), ajunge la concluzia „că orice autobiografie – chair și atunci când se limitează la o narațiune pură – este o autointerpretare".

Dacă acceptăm acest punct de vedere, putem justifica structura și natura subiectivă a *Amintirilor din copilărie*, obiect de litigiu între critici, atunci când vine vorba de subiectivitatea sau obiectivitatea narațiunii. O ceartă de altfel inutilă, fără miză estetică mare. *Amintirile* sunt evident subiective, pentru că aici este vorba despre viața lui Creangă scrisă de el însuși. Confesiunea lui Creangă, fiind *scrisă* cu grijă, în „chinuri" și cu intenția vădită de a face o bună impresie lui Maiorescu și junimiștilor, este voit și, totodată, nevoit o *autoficțiune*, o operă de creație prin care prozatorul se analizează și își ordonează viața, încercând să-i dea un sens. Își face, altfel zis, o *biografie utopică*. Biografia

utopică din *Amintiri* își urmează apoi drumul: pătrunde în opera propriu-zisă, i se substituie și, până la urmă, o confiscă și o domină. De aici înainte Ion Creangă, suspectat de junimiști a fi „necioplit", va circula în limba română cu imaginea mult mai complexă pe care i-o dă opera sa. Dar și opera sa a început să sugă, ca un burete enorm, „țărăniile" jucate ale autorului, evenimentele mărunte și hazoase ale vieții sale. Scrierile lui Creangă, câte sunt, și-au asumat aproape în totalitate faptele, umorile, fantasmele *omului biografic*, dascălul răspopit din mahalaua Țicău din Iași.

Putem, atunci, conchide că Ion Creangă n-a avut, poate, cât a trăit, biografia pe care opera lui o merita cu prisosință, dar, după dispariția lui sau, poate, chiar din timpul scurtei sale existențe, Creangă a început să devină o creație a operei sale, iar opera a început să se identifice din ce în ce mai mult și în chip inextricabil cu biografia reală sau imaginară a omului care a scris-o. O fuziune, în fond, rodnică, fericită, creatoare. Iată de ce criticii literare nu i-a fost greu și nu-i este, în continuare, greu să scrie tomuri după tomuri despre viața unui scriitor care face o dată sau de două ori în viața lui o călătorie, nu la capătul lumii, ci la Văratec sau la București, se ceartă cu un sacru lacom și rău, se desparte de prima neavastă și își ia apoi o ibovnică mai docilă, în fine, merge la Bolta Rece cu prietenii și se plânge de răutățile lumii provinciale... Cu toate acestea, *biografia* lui, privită în oglinda operei, pare fabuloasă. Morala fabulei este că scrierile omului sedentar, de care amintește Voltaire, pot crea vieți pe măsura valorii lor literare.

*

S-a pus mereu problema originalității limbii și, în genere, problema valorii estetice a operei lui Creangă. G. Călinescu a elucidat, cred, subiectul, deși în privința lui mai există încă discuții. Unii (junimiștii) îl consideră un talent elementar, umorist bun, un *spuitor* înzestrat și un creator sănătos de limbă. Iorga îl vede, și el, cam în același mod: „humorist de talent" cu o imaginație uriașă (1890). Ibrăileanu îl numește, regește, „Homer al nostru" și de la el homerismul lui Creangă a intrat în limbajul criticii românești. Tot Ibrăileanu pune în circulație însă o propoziție suspectă, aceea despre „realismul psihologic" din nuvele. Nu este cazul. G. Călinescu și, după el, critica estetică au înlăturat din interpretare această inadvertență. Pompiliu Constantinescu recunoaște, totuși, „spiritul realist și umorul melancolic" și capacitatea lui Creangă de a fi „creator de tipuri"... Umorul este, într-adevăr, melancolic, dar *spiritul realist* cere o justificare. „Realist", în sensul că observă bine viața țărănească, da, prozatorul humuleștean poate fi numit, dar *spirit realist* în sens literar Creangă, hotărât lucru, nu este. Creator de tipuri? În mod cert, dar tipurile lui bat spre mituri (personajele din basm) și, chiar și atunci când sunt mai aproape de viața țărănească, ele au o notă fabuloasă,

cum am consemnat și noi în volumul „Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial", Ed. Princeps Edit, Iași, 2011.

Alți critici subliniază „arta spunerii" (Vladimir Streinu), oralitatea bogată și pitorească, „structura sonoră" a frazei, „simțul muzical" și, în ansamblu, calitățile de bun „scriitor" ale lui Creangă (Tudor Vianu). G. Călinescu a tulburat aceste imagini și a impus, prin monografia lui, alta, mult mai complexă: fotografia unui mare artist, „un bivol de geniu", un „umanist al științelor sătești", un prozator rablaisian etc. Această imagine s-a impus și, preluată de criticii din noile generații, ea a fost completată cu imaginea unui Creangă inițiat în simboluri și în științele secrete și, mai puternic și mai convingător, cu imaginea unui Creangă moralist plin de mari cruzimi, sub aparențele jovialității sale ...

Cum îl citim noi, după ce am trecut prin modernitate și traversăm, azi, o postmodernitate care pune în discuție toate convențiile literaturii, iar unii eseiști sceptici se pregătesc s-o îngroape în chip fastuos? Nu știu cum citesc și cum judecă alții *Amintirile din copilărie*, basmele și poveștile, când clare (de o „spăimântătoare claritate", scria B. Fundoianu!), când, mai ales, sucite, cu mai multe învelișuri nu lipsite de aluzii licențioase, ale lui Ion Creangă, dar, în ce mă privește, văd în el, înainte de toate, nu un reproducător (*spuitor*) de istorii preexistente în fondul folcloric, ci un creator epic complex, cu mai multe straturi și cu un limbaj la rândul lui complex, secret, înșelător în ciuda simplității și directeții lui. Ideea că Ion Creangă cultivă oralitățile țărănești este corectă, vizibilă, dar, odată scrise, aceste oralități se transformă în altceva: într-o creație de limbaj care încântă omul de cultură, uimit de ceea ce poate să scoată acest dascăl cusurgiu din niște „vorbulițe", proaste cum le zice el, și din „țărănească" lui necultivată...

Este Creangă un estet al limbii, cum afirmă G. Călinescu? Este, negreșit, dar estetul limbii țărănești și *umanistul științelor sătești* pun toate aceste însușiri într-o proză fundamental *moralistică*, proză, dacă vreți, *clasică*, pentru că respectă valorile omului clasic, așa cum îl gândește și-l recomandă o morală veche, în fine, o proză care amestecă stilurile (aș spune mai degrabă: amestecă ingenios, părând că se joacă, *vocile*) într-un discurs umorisitic, bonom, sfătos, copleșit de înțelepciunile din „vorba aceia" și însoțit mereu de râsul unui narator prefăcut, jovial și nu o dată incisiv. El pleacă, în cele mai multe cazuri, de la scheme preexistente și le umple cu o substanță epică originală. Originală, întâi, prin limba ei inimitabilă, literar vorbind, deși pornește de la limba țărănească (bun al tuturor). *Omul lui Creangă* este un tip esențialmente elegiac, nostalgic, stă cu fața spre trecut și suspină după ceea ce a fost și nu mai este și, în același timp, vede lumea în alcătuirile ei comice. Se bucură de spectacolul vieții, dar îl și judecă uneori cu surprinzătoare cruzime. Morala lui este, în fundamentul ei, clasică, și Creangă însuși este un moralist clasic ce nu se încurcă prea mult cu zonele intermediare. Desparte clar și judecă drept, când este vorba de virtuțile și căderile morale omenești.

Este această operă lipsită de individualitate și de rafinament? O erezie! Individualitatea începe, am mai spus odată, prin limba lui greu de reprodus în afara operei (de aceea Creangă este, ca și Sadoveanu, un scriitor care nu poate fi imitat). Opera lui este o creație de limbă, un limbaj exemplar în categoria lui, plin de farmec și suspect de productiv. Individualitatea, originalitatea operei se manifestă în interiorul acestui limbaj specific.

Putem încheia reluând o propoziție a lui Goethe pe care am citat-o și altădată, încercând să definesc ceea ce separă un talent notabil de un mare creator. Unul (talentul) respectă regulile unui gen literar, eventual le modifică într-o oarecare măsură, dar nu tulbură paradigmele, celălalt (creatorul) își inventează regulile de care are nevoie și dă o operă care devine ea însăși, cu timpul, un model (o sumă de reguli) în literatură. Un model nu numai stilistic, ci și un model existențial. I se potrivește de minune și acestui autor didactic care, afectând o mare modestie, nu-și recunoaște talentul de scriitor. Are, într-un anumit sens, dreptate: *Creangă nu-i un talent, ci așa cum a spus Goethe despre Dante, Creangă este o natură*.

Eugen Simion

Ion Pop

Poetul, de la geniu, la „clovnul farsor”

Despre raportul dintre creatorul genial, excepție cu majusculă, ca să spun așa, reprezentativă pentru colectivitatea în care, rar, se naște, s-a glosat și s-ar putea glosa la infinit. O mie de definiții de dicționar, de maxime și de aforisme, îl aproximează, evidențiind cu precădere deschiderea spre totalitate, spre un absolut al cunoașterii și sensibilității maximal disponibile, sinteză de trăsături ridicate la nivelul excelenței, a unor epoci și colectivități umane ce sedimentează experiențe spirituale care vor izbucni spectaculos, la intervale mari, în manifestările «geniului». O ecuație sumară se poate stabili, astfel, între clasicitate și întruparea genială a ceea ce are mai profund specific, dar și mai universal, o colectivitate spirituală: geniul e și «clasic» în măsura în care este Reperul în absolut al acestei colectivități, modelul ei superior articulat, dar este și ieșire din tipar, întrucât între el și universul din care emană, distilându-i puterile creatoare, rămâne mereu o distanță, un spațiu de tensiune, ca dintre pământul ferm și stabil, perfect agregat geologic, și proiecția lui ideală, în absolut, marjă a saltului posibil către o totalitate mereu râvnită, mereu în avans față de cota cea mai înaltă accesibilă elitei. Reprezentativ, ilustrativ și totuși ieșit din rând, geniul este, cum zicea Eugen Ionescu în *Nu*, «ceea ce este general: al tuturora și al nimănui». Raportul cu categoria *clasicului* a putut fi definit, bunăoară, de către Matei Călinescu, în cartea sa despre *Titanul și geniul în poezia lui Eminescu*, în termenii următori: «Dacă artistul clasic își dezvoltase facultatea adaptabilității – și nu numai în plan estetic – ajungând să facă din ea un instrument de o mare finețe, romanticul apare tumultuos, ca un răzvrătit, ca un inadaptat voluntar, sfărâmător de convenții» (*Op. cit*., EPL, 1964, p. 8).

Cazul lui Eminescu e elocvent pentru o atare situare, oarecum paradoxală. Caracterizat de un Constantin Noica, drept «omul deplin al culturii românești», autorul *Luceafărului* ar fi, așadar, foarte român, un creator exponențial, un «clasic», numai că el e oferit, de fapt, ca ideal de atins, totuși, depășindu-și statutul de «simplu» clasic. Toată lumea știe că poetul însuși, explicitând alegoria Luceafărului, a vorbit despre geniu ca despre cineva care, «dacă nu cunoaște moarte, nu are nici noroc», deci este inapt de o clasicizare în înțelesul comun. Reprezentativ, așadar, cumva «dincolo de legile cuviinței», cum ar spune un alt poet, el beneficiază de o supraînzestrare greu de asimilat, a cărei diferență față de dotările comune, fie ele și de plan foarte înalt, poate deveni sau devine chiar incomodă, jenantă, uneori jignitoare.

În orice caz, în universul romantic de sensibilitate, poetul adevărat, autentic, este cel genial, ieșit din tiparele normalului, înconjurat de tainice aure, purtător de scânteie divină, sau, mai simplu spus, «inspirat». Existenței cotidiene prozaice, «cercului strâmt» al muritorilor de rând, orgoliosul eu romantic îi opune, cu o sfidare tristă, un chip contemplativ, cu privirea detașată ori înălțată «la steaua singurătății», delimitând un teritoriu foarte personal, pe care mulțimea nu e încă în stare să-l recunoască a fi și al său, cu toate că el apare la capătul unui lanț de moșteniri acumulate, dinspre «părinții din părinți».

În împrejurări istorice aparte, poetul poate adopta și ipostaza purei și deplinei reprezentativități, expresie a identificării totale cu colectivitatea umană în care se naște. În literatura noastră, printre exemplele cele mai la îndemână sunt desigur Coșbuc și Goga – unul înfățișându-se, în *Poetul*, ca «suflet în sufletul neamului (său)», celălalt afișând postura de pur exponent al durerii colective, fără nicio pretenție de afirmare a eului propriu, cum se mărturisește limpede într-o poezie ca *Rugăciune*. În fond, avem de-a face cu variante ale aceleiași, în substanță, raportări romantice la colectivitate, ambele cu numitorul comun al expresiei superlative a unei lumi, societăți, culturi, care-și pot sau nu recunoaște și prețui înalții purtători de cuvânt.

O problemă esențială rămâne, în cele două situații evocate, aceea a *comunicării* cu «publicul» generic, eșuată, pe de o parte, prezentată în termeni ideali, pe de alta. Modernitatea post-romantică pune în stare de criză nu numai comunicarea ca atare, ci statutul însuși al poetului-exponent. Încetul cu încetul, în epoca de «désenchantement», după expresia lui Paul Bénichou (v. P. Bénichou, *L'école du désenchantement*, Gallimard, Paris, 1992), de alterare până la pierdere a «vrăjii» poeziei, se deteriorează grav și prestigiul magicianului. O lume pozitivistă, interesată aproape exclusiv de aspectele practice, de o bunăstare ce nu mai ține să fie și a spiritului, tinde să ia locul celei ideale, visate de marele Romantism angajat în numele umanității întregi, precum un Hugo la francezi ori trăind, și mai profund, sentimentul comuniunii cu universul întreg, sub semnul aceleiași magii, ca germanul Novalis și congenerii săi, ceva mai devreme. Nu e loc aici pentru reflecții extinse asupra acestui fenomen, însă e de notat măcar că el apare – cum de altminteri se știe – și în spațiul poetic românesc, conturat mai clar, după tatonările nesigure ale unor începuturi tardive, în zona de reverberații a romantismului european dinspre cele două mari surse amintite și cu ecouri asimilate, contextulizate local în chip gradat și la nivele diferite de profunzime, pe un parcurs în care pot fi înregistrate deopotrivă angajări hugolian-lamartiniene, pe versantul încrederii în «științe și pravili», al profetismului optimist, al angajărilor în serviciul cauzei naționale etc., dar și pe cel al meditației melancolic-deceptive, culminând cu viziunea târziu-eminesciană. Chiar la Eminescu a fost ușor observată etapa tinerească, exaltantă și mobilizatoare, pe urme pașoptiste, heliadești, urmată

de cea dominantă a maturității dezabuzate, orgolios distante, sugerând idealuri trădate, reverii radical contrazise de evoluția societății și a sensibilității contemporane lui.

Schimbând ce e de schimbat, Macedonski a trecut și el prin vârste, în mare, asemănătoare, ajungând la un conflict declarat cu lumea din jur și căutându-i relative compensații în universul creației poetice, singura în care mai poate avea încredre până la un soi de automistificare. Regalității romanticului pașoptist Alecsandri, calm-suverană și sigură de sine, căci solid întronată în lumea dată, celei a marelui concurent Eminescu, retras în perimetrul amar-contemplativ al genialității, pionierul simbolismului românesc le opune, ca să folosim o formulă cunoscută în alt context, un soi de suveranitate limitată: domnește și el în felul său, are și el orgoliul genialității, dar cu o conștiință nemărturisită a caracterului iluzoriu, pur estetic, al acestui statut, pe care îl știe, în realitate, precar; persistă în iluzie, dar nu mai are, de fapt, tăria încrederii eminesciene în sine, a acelei subiectivități romantice tari, ce asimilează genialitatea poetică cu cea a Demiurgului, chiar dacă această poziție supremă nu-i este recunoscută și în «cercul strâmt» la care privește mereu de la o mare înălțime. Mai receptiv la pulsul literar al epocii, Macedonski îi face, *volens-nolens*, jocul, ajungând să accepte că singura «regalitate» posibilă în vremurile mai noi este cea conferită de poezie și se lasă învins de această proiecție imaginară: are, și el, tronul său, însă într-un apartament de casă bucureșteană, dăruiește și el nestemate, dar care sunt false, suferă mult mai puțin de căutarea Adevărului din cuvântul său și se mulțumește, ca și cu mărgelele sale de sticlă, cu «cascada de consoane și vocale», cu «răsunetul de cristale» pe care îl «dă» el însuși, transfigurând-o, banalei sale «ape de prin ogradă», ca în rondelul «japonez» cunoscut. Autosuficienței geniale în sens propriu i se substituie, iată, *masca* geniului, suficiența de sine a *poemului*, conștientă, spuneam, de fragilitatea sa: Mallarmé vorbea, se știe, despre un «aboli bibelot dont le néant s'honore»… Această conștiință încă orgolioasă, dar subminată grav de «neantul» interior, abia disimulat de splendorile formei, ale rafinamentului verbal, tot mai prezentă în aerul epocii, care e unul prin excelență crepuscular, de «fin de siècle», dar și de sfârșit de domnie a Poetului, pătrunde, așadar, inevitabil și în poezia românească.

Un june trecut prin cenaclul macedonskian, ca Ștefan Petică, îi dă o expresie caracteristică atunci când vorbește în deschiderea cărții sale de poeme din 1902, *Fecioara în alb*, despre starea de deznădejde a unei «mulțimi» ce asistă la un somptuos-tragic apus de soare stilizat «secesionist», în «purpură și aur», adică puternic estetizat, în ecou la tipica viziune europeană a sfârșitului de veac, dar și pe urme macedonskiene. Starea de extenuare, de osteneală decorativă a ființei, traduce și acest sentiment de deposedare de regalitatea genialității romantice, care înțelege să moară frumos. Într-o «togă» dăruită de Apollo se va înfățișa și protagonistul liric al *Romanțelor pentru mai târziu*

minulesciene, de la 1908. Costumația e încă elegant antichizantă, decorul la fel de somptuos, însă cel care poartă acum toga lasă să i se vadă adevărata situație, chiar își etalează retoric imaginea degradată: nobilele sale veșminte sunt niște zdrențe, poetul e acum un «pelerin» obosit, un «străin» bătând zadarnic la porți închise, întâmpinat cu pietre, hulit, aducând cu sine o lumină propusă zadarnic. Schema romantic-eminesciană, a Luceafărului, e în linii mari conservată, doar că marea înțelepciune astrală apare protagonistului însuși ca «nebunie» într-o cetate plină numai de «cumințI» mediocri; se coboară așadar câteva trepte, revolta mândră contra mărginitei puteri umane de înțelegere devine mai degrabă o lamentație neputincioasă. Peste câțiva ani, în *Nu sunt ce par a fi* (1936), un poem precum *Rânduri pentru întregirea mea*, trece fosta regalitate în regimul măștii și al teatralității, cu o evidentă notă de devalorizare a înseși imaginii poetului, văzut acum ca măscărici, clovn, nebun, decăzut, în fond, ajungând să se autopersifleze, adus la nivelul omului comun, chiar dacă mai cultivase, până atunci, în planul unei imaginații ce se autoexcită, proiecția vizionară a unor peisaje de mari stilizări solemn-estetizante.

Se vede limpede că modelul Jules Laforgue, cu al său Lord Pierrot, din *Imitation de Notre-Dame de la Lune* (1886), reeditare modernistă a clovnului trist, pentru care totul devenise «relativ», cum ni se spune într-un vers, și care era deja conștient că a sosit ora în care trebuie «să renaștem batjocorind», râzând de lume și de noi înșine – «de renaître moqueurs» –, se vede că acest model începuse să funcționeze și în spațiul poetic românesc. Marea vârstă a romanticului conștient de valoarea și de prestigiul său, recunoscute sau nu de public, trecuse, poetul nu se mai putea încuraja, decât autoiluzionându-se, fabricând surogate de genialitate, manevrând convenții și schimbând măști. «Epifania derizorie a artei și a artistului», excelentă formulă prin care Jean Starobinski definește noua vârstă a creației «dezvrăjite», urmând unei tradiții a reprezentării artistului ca «saltimbanc», spune mai totul despre noile realități ale scrisului.

Din acest punct de vedere, exemplul poate cel mai elocvent îl oferă poezia încă declarat modernistă a lui Adrian Maniu, care publica în 1916 foarte reprezentativa *Balada spânzuratului*, după ce procedase la o sumă de alte demitizări în linia Laforgue, în poemul dramatic *Salomeea* (1915) și alte producții de după 1913. (Paralel cu el, Ion Vinea nu se lăsa mai prejos, în poeme ca *Soliloc*, unde dialoga cu sine însuși, făcând confesiuni autoironice legate de «steaua» sa, mult redusă ca strălucire, după ce chiar astrul conducător al magilor de pe «drumuri biblice», acum altfel prăfuite, i se părea a nu mai trimite raze îndeajuns de clar călăuzitoare). Or, în *Balada spânzuratului*, Adrian Maniu propune, în termeni dintre cei mai expliciți, o imagine a protagonistului liric grav afectată de scepticismul contemporan și mai ales de opacitatea, devenită negativ-exemplară, a spiritului categorisit de atunci încolo aproape invariabil drept «burghez». Actul de comunicare cu publicul e instalat acum vizibil direct

pe scenă, a teatrului ori a circului, orgoliul geniului de odinioară e cu grijă, dar nu fără durere, ascuns sub fardul actorului sau, și mai rău, al paiaței, poetul e calificat, pur și simplu, drept «clovn farsor»: «N-am fost decât un clovn farsor» – se confesează el – «iubind – fiindcă-așa e moda – în sinucideri de amor», adică, iată, se recunoaște, fie și cu un dram de ipocrizie, ca rest al unui orgoliu profund jignit, înjosirea la care a fost supus înaltul prestigiu din trecut. Așadar, de la *Geniul* cu majusculă, se ajunge la *clovnul* pus pe farse, nesincer din obligație, silit să recurgă la autoparodiere pentru a-și apăra o rămășiță de demnitate pierdută. Din perfecțiunea artistului deplin nu se mai poate transmite în noul context socio-cultural decât îngânarea caricată a gesturilor autorului de ode, ale nobilului cântăreț de odinioară: dans șchiopătat, «vals de nesperanță», deznădăjduit, stângaci, lipsit de autenticitate, apărând ca pură bizarerie, imagine într-adevăr derizorie a unei fundamentale gravități. «Cercul strâmt» disprețuit orgolios de Geniul romantic e, de-acum, silnic acceptat în lipsă de ceva mai bun, comunicarea e grav alterată, nu mai există nici măcar satisfacție pe care i-o dădea marelui dezamăgit luciferic conștiința propriei, adevărate valori. Rămas altădată în spațiul meschin al unei înțelegeri și simțiri mărginite a lumii, cuplul îndrăgostiților mediocri făcea uitate vechi nostalgii astrale; acum, publicul e lărgit și generalizat ca «galerie» predispusă doar să se amuze pe seama unei dureri neînțelese, din nou, în esența ei. Nu e de neglijat că «clovnul farsor» al lui Adrian Maniu e și «spânzuratul», amintind de sfârșitul romanticului Gérard de Nerval, atârnat, și acela, «sub felinar», sfârșind ironic sub o lumină deloc astrală…

Nu e, de altfel, un hazard că acest motiv al «spânzuratului» cunoaște o anumită carieră în poezia românească a momentului, pe o dâră europeană și ea caracteristică, fiindcă în 1905 apăruseră *Cântecele de spânzurătoare* ale germanului Christan Morgenstern, ironic, de asemenea. La noi, poezii de Vinea și Tristan Tzara îl ilustrează semnificativ, sub aceeași lumină ambiguă.

Punctul maxim atins de această evoluție/involuție a imaginii de sine a poetului, în sensul devalorizării și al căderii în derizoriu a marelui prestigiu genial-romantic, îl găsim însă în manifestele *Dada* ale lui Tristan Tzara, aproape imediat după descinderea sa la Zürich, în vara anului 1916. Deși redactate în limba franceză, ele sunt foarte aproape de modul de gândi poezia, literatura și de a contura imaginea poetului, ilustrat de poeții români amintiți, inclusiv de autorul noilor manifeste iconoclaste. Mai precis, figura «clovnului farsor» capătă aici o importanță decisivă, reprezentând extrema limită a perspectivei devalorizante despre care vorbim. În *Manifestul Domnului Antipyrine* din 1916, Tzara face trimitere la lumea familiară încă din universul poetic românesc, cultivată alături de prietenii săi amintiți: «Suntem directori de circ și fluierăm în vânturile bâlciurilor, în mănăstiri, printre prostituții, teatre, realități, sentimente, restaurante, ohi, hoho, bang, bang». Universul întreg a devenit, iată, un bâlci, un amestec de realități discordante, cu pierderea ierarhiilor, cu

alăturări de sacru și profan, de durabil și derizoriu, de solemn și și parodic – semn că ne aflăm în plină afirmare a procesului de relativizare a tuturor adevărurilor «mari», pe care îl subliniase un Nietzsche. Or, într-o asemenea lume eteroclită și fără repere sigure, poetul apare din nou degradat, coborât de pe fostele piedestaluri, în ipostază «democratică», pierdut în vălmășagul de realități împinse și ele către pragul spectacolului generalizat, al *convenției* care va fi mereu calul de bătaie al avangardiștilor. Amintita «epifanie derizorie a artei și a artistului» e reconfirmată astfel, ceea ce s-a numit cultură înaltă suferă o pierdere gravă de autoritate, artistul, poetul mai pot păstra aici doar foarte șubreda poziție de «directori de circ»; a se compara cu Hyperion și cu proximitățile sale demiurgice, cu poetul învestit cu nobile misiuni mesianice, ca «suflet în sufletul neamului», cu purtătorul mesajului de jale și speranță al unei colectivități oprimate.

Portretul artistului ca saltimbanc, clovnul farsor le reproduce și Tzara în manifestele sale, cu o vervă cumva suspectă, căci sentimentul subiacent e, totuși, al unei precarități fără soluție. Nici acum poetul nu-și mai poate disimula starea jalnică în care a ajuns, un soi de «râsu'-plânsu'», definitoriu, cum am spus, pentru clovnul trist, care e de-acum și «farsor», pune accentele cele mai apăsate pe chipul poetului. Acesta supralicitează, desigur, gesticulația burlescă, aerul de farsă al spectacolului său, face cu ochiul publicului din știuta «galerie» dornică de divertisment, încearcă să compenseze oarecum autoderiziunea cu ironiile aruncate, ca în joacă, acelui public pe care îl disprețuiește, mimând o identificare ce nu poate fi decât silnică, forțată de contextul radical devalorizant în care e nevoit să se exprime: «Uitați-vă bine la mine! / Sunt tâmpit, sunt un farsor, sunt un închipuit. / Uitați-vă bine la mine! / Sunt urât, chipul meu nu spune nimic, sunt mic. / Sunt la fel cu voi toți!». Ultima propoziție, falsă identificare cu «galeria», spune mai totul despre deteriorarea ca și definitivă a statutului de creator în lumea mai nouă, a poziției sale cândva suverane, în orice caz excepționale în raport cu «vulgul». Aparent, orice diferență față de lumea comună a dispărut, dar nota de superioritate se conservă undeva, mult slăbită, în străfundurile ființei. Perspectiva universalizantă, deschiderea spre Totalitate a geniului romantic e răsturnată spre o altă totalitate, demonetizată, pentru că nu doar creatorul, poetul, comportă și suportă jignirea și umilința dismulată în modestie democratică, ci universal și umanitatea în ansamblul lor. În această situație, poetul nu mai e, de fapt, doar «clovn farsor», cel care amuză pur și simplu, trecând peste dramele personale reale, ci este și măscărici, bufon, cel care spune umoristic și degajat adevărurilor triste pe numele lor, cel care ia în râs Autoritatea, ca actor în Marele Teatru al Lumii, acel *theatrum mundi* față de care generații de sceptici ori de stoici s-au exprimat de-a lungul timpului. Nu numai exponentul ei, crezut până deunăzi major, apare (auto)devalorizat, ci cultura, spiritualitatea însele ale lumii. Sentimentul dăinuirii valorilor dispare,

«gândirea se face în gură», spontaneitatea e singurul zeu la care mai merită să te închini, în numele provizoratului, al trăirii în clipă, botezată autenticitate, «talentul se poate învăța», cum se spune în alt manifest, nu în sensul oarecum optimist, care mai exista la un Lautréamont, pentru care «Poezia va fi făcută de toți, nu de unul singur», și încă mai departe de zisa lui Rimbaud, despre poezia care «va fi în frunte». O eschatologie a poeziei și a literaturii și artei în genere e anunțată acum, profeție a Nimicului, cu speranța abia șoptită că, după măcel, va urma o omenire purificată… Deocamdată suntem însă la ora prăbușirilor, a căderii de pe piedestale a tuturor statuilor, la o distanță extremă de monumentalitatea romantică prezidată de Geniul cu majusculă. «Dezvrăjirea» e totală, mai rămâne doar supapa divertismentului superficial, grimasa amar-umoristică, parodia, un anume pitoresc al gesticulației burlești, ca într-o *commedia dell'arte* coborâtă în stradă, oferită amuzamentului popular.

Nu putem trece, desigur, tot în spațiul românesc, nici peste ipostaza tragic-devalorizantă propusă de subiectul liric bacovian, la care râsul, fie și ipocrit-disimulant al suferinței, nu mai poate apărea decât în aspectele lui grotești, în grimase și dezarticulări, în acel «în hî, în ha» al strămoșilor poetici dezabuzați, sumbri, «decadenți», de la Poe și Baudelaire la nevroticul Rollinat. Cât despre ipostaza «genială» a eului, ea nu mai are nici un loc în spațiul de reflecție amară al omului marginalizat, apăsat de triști și nevroze duse până la comportamentul delirant al poetului, căruia «i se dă de scris», și care nu mai are, adesea, nici puterea de a ironiza: «orice ironie vă rămâne vouă», în «țara tristă, plină de humor».

Drumul de la geniu la «clovnul farsor», capătă o semnificație majoră pentru schimbările intervenite în modernitatea noastră, ale atitudinii față de poet și poezie. Un capitol întreg de reflecție ar putea fi dedicat înfățișărilor mai recente, chiar de ultimă oră, ale acestei priviri deformate, viciate profund, asupra statutului de creator în lumea contemporană, în expresiv numita de către Guy Debord, «societate a spectacolului», ori a divertismentului, într-o «civilisation du loisir», cu toate consecințele privind reaua considerare a «culturii înalte», a elitelor intelectuale ș.a.m.d. E o lume în care poetul e, în orice caz și mai puțin decât oricând, profet în țara lui.

Lucia Cifor

Implicațiile problematicii geniului în dezvoltarea hermeneuticii romantice

După cum se știe, problematica geniului nu-și are rădăcinile în romantism, dar în această perioadă au loc cele mai consistente dezvoltări ale teoriei geniului, cu importante și interesante consecințe în dezvoltarea filosofiei artei și a esteticii, cu ecouri în modelarea științelor interpretării și a științelor literare. Un caz deosebit de interesant, de altminteri cunoscut și cercetat, însă nu și la noi, este impactul avut de problematica geniului asupra dezvoltării hermeneuticii, disciplină aflată în plină ascensiune în romantism, atunci cînd a trăit și și-a scris opera unul dintre cei mai importanți reprezentanți, fondatorul hermeneuticii generale, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834).

În lucrarea de față, va fi scrutată cu deosebire influența teoriei kantiene a geniului asupra doctrinei hermeneutice elaborate de F. D. E. Schleiermacher, original pastor și filosof al religiei, controversat și în spațiul protestantismului, acolo unde este cunoscut ca fondator al teologiei liberale. Independența gîndirii teologice a lui Schleiermacher (de altfel sancționată canonic) se regăsește și în planul doctrinei sale hermeneutice, acolo unde filosoful german aduce mari și substanțiale mutații. Mai întîi, el este cel care schimbă destinul hermeneuticii, transformînd statutul acesteia. De la o disciplină tradițional practică sau, mai precis, pornind de la un set de discipline practice, așa-numitele *hermeneutici regionale* (hermeneutica teologică, cea juridică și hermeneneutica filologico-retorică), Schleiermacher ajunge la un singur tip de hermeneutică, una generală, teoretică, avînd drept obiect de studiu orice discurs scris sau vorbit. Obiectul noii hermeneutici este *orice text*, indiferent de forma (orală sau scrisă) sau conținutul domeniului (artă, știință, istorie) pe care îl ilustrează: „Tot ceea ce într-o anumită măsură reprezintă comunicare prin intermediul discursului este obiect al artei interpretării și aceasta fie se află într-o anumită sferă de activitate, fie prezintă analogie cu știința sau cu arta”[1]. În sfera de interes a hermeneuticii lui Schleiermacher intră, așadar, o mare varietate de texte, selectate nu în funcție de domeniul de proveniență, nici în funcție de *problemele de înțelegere* pe care le ridică, ci în funcție de *gradul și tipul de neînțelegere* pe care le suscită. Mai mult, dacă

[1] F. D. E. Schleiermacher, *Hermeneutica*, traducere, note și studiu introductiv de Nicolae Râmbu, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 138. Citatele din *Hermeneutica* se vor da în continuare după această ediție.

în hermeneuticile tradiționale, activitatea de interpretare era mobilizată de nevoia de a înțelege *bine sau adecvat* un text devenit opac *înțelegerii de la sine* sau de a înțelege*, în integralitatea lui, un text care prezenta lacune, obscurități,* la Schleiermacher mobilul fundamental al hermeneuticii devine *neînțelegerea*. Confruntarea cu *neînțelegerea*, în special cu ceea ce numim *înțelegerea greșită* (*Mißverständnis*), reprezintă adevăratul motiv al recursului la hermeneutică. De asemenea, pentru Schleiermacher, ca pentru un veritabil fenomenolog, fenomenul neînțelegerii este singurul *în întregime spontan* în survenirea sa în planul conștiinței. Înțelegerea, ca să se poată constitui în fapt al conștiinței, se cere voită, elaborată, dezvoltată punct cu punct. Avînd drept punct de pornire *neînțelegerea,* noua sa hermeneutică nu putea fi definită decît în termeni negativi: *Hermeneutica este arta evitării neînțelegerii*[2].

„Deregionalizarea hermeneuticii" (Paul Ricœur[3]) produsă pe seama unificării cîmpurilor aferente hermeneuticilor regionale (dezvoltate în diferite contexte ale vieții spiritului, precum teologia, științele juridice, filologia) și extinderea fără precedent a obiectului său de studiu (practic, orice tip de manifestare lingvistică, dată fiind stabilirea limbii ca premisă absolută a activității hermeneutice), reprezintă – după cum spunea Paul Ricœur[4] – o veritabilă *revoluție copernicană* în dezvoltarea istoriei moderne a disciplinei.

Format în romantism și formator al multor minți el însuși, Schleiermacher a imprimat doctrinei sale hermeneutice unele trăsături specifice, caracterizate adesea ca fiind romantice. Unele dintre aceste trăsături sînt în directă legătură cu filosofia kantiană, în special cu teoria cunoașterii (cf. *Critica rațiunii pure*) elaborată de filosoful german, precum și cu filosofia artei (cf. *Critica puterii de judecare*), acolo unde apare și cunoscuta teorie a geniului. Despre rădăcinile kantiene ale hermeneuticii lui Schleiermacher au vorbit, de pe poziții diferite și urmărind chestiuni deosebite, Paul Ricœur[5] și Hans-Georg Gadamer[6], doi dintre cei mai prestigioși reprezentanți ai hermeneuticii filosofice moderne din secolul al XX-lea.

După opinia lui Paul Ricœur, Schleiermacher înfăptuiește în planul științelor spiritului același gen de „răsturnare copernicană" pe care o realizase Immanuel Kant în planul filosofiei naturii[7]. În *Critica rațiunii pure*, Kant a inversat raportul dintre *teoria cunoașterii* și *teoria existenței*, postulînd

---

[2] Apud Gadamer, *op. cit.* p. 145; a se vedea și Schleiermacher, *op. cit*. pp. 39-47.
[3] Cf. Paul Ricœur, *Eseuri de hermeneutică,* traducere de Vasile Tonoiu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 70
[4] *Ibidem*, p. 71.
[5] Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, op.cit.
[6] Hans-Georg Gadamer, *Caracterul problematic al hermeneuticii romantice și al aplicării acesteia asupra istoriei*, în: Idem, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, București, 2001, pp. 136-168.
[7] Cf. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 71.

că, înainte de a dezbate *natura existenței*, ar trebui evaluată *facultatea de cunoaștere*. Cu alte cuvinte, înainte de a putea spune ceva despre existență, trebuie să știm ceva despre cum putem avea acces la ceea ce desemnăm drept existență. Pe scurt, gnoseologia trebuie să premeargă ontologiei, și nu invers, cum se credea în filosofia de pînă la Immanuel Kant. Cam în același mod a procedat Schleiermacher în planul hermeneuticii. El a considerat că, înainte de a spune ceva despre natura (tipologia, originea, trăsăturile) textelor pe care urmează să le supunem înțelegerii și interpretării, trebuie *să definim* (să înțelegem) *ce este înțelegerea* (*comprehensiunea*) *însăși.* Așa cum spuneam și cu altă ocazie[8], hermeneutul german nu a mai raportat problematica interpretării la diversitatea și specificul textelor, ci numai la operația centrală pe care se fundamentează orice activitate hermeneutică, și anume, la *comprehensiune*. Înțelegînd mai bine ceea ce este înțelegerea însăși (comprehensiunea), sîntem mai pregătiți pentru hermeneutica însăși, definită de el ca *arta evitării neînțelegerii.*

Cealaltă rădăcină kantiană a doctrinei hermeneutice a lui Schleiermacher se află, așa cum am mai spus, în teoria geniului. După cum se știe, istoria gîndirii despre geniu, înțeles ca personalitate creatoare sau ca realizare artistică de excepție, nu începe cu Immanuel Kant. Unele componente semantice ale noțiunii de geniu sunt detectate încă din Antichitate la Socrate, Platon, Plotin, dar și la Cicero, Pseudo-Longinus, de unde se vor perpetua pînă în Renaștere, epocă importantă atît prin personalitățile creatoare, cît și prin concepțiile despre creatorul de excepție și în care gîndirea despre geniu va cunoaște nuanțe noi. Potrivit lui Tudor Vianu[9], concepțiile antice despre geniu aveau legătură cu cultul eroilor, geniile fiind onorate ca spirite protectoare ale cetății. În Antichitate, gîndirea despre geniu nu avea nicio componentă dramatică sau tragică, geniul nu era văzut ca un martir și nici ca un ins neînțeles sau rău tratat de către contemporani. De altfel, pe atunci nici arta nu se adresa unui cerc larg de oameni, ci doar acelora care asigurau mecenatul și apropiaților lor. Genialitatea implica, pe de altă parte, creația/opera încheiată, ideea unui geniu nerealizat era total străină anticilor.

Renașterea aduce nuanțe suplimentare în concepția asupra geniului. În primul rînd, acum personalitatea creatoare aparține și cercului inventatorilor, nu doar lumii artiștilor. Natura devine, în această perioadă, nu doar un *ideal*, ci și un *mijloc* pentru artă, ca și pentru filosofie. Naturii ca mijloc i s-a spus *ingeniu*, cuvînt provenit din anticul *ingenium*, înțeles ca „mănunchi de însușiri

[8] V. Lucia Cifor, *Principii de hermeneutică literară*, Editura Universității „Al. I. Cuza", Iași, 2006, pp. 72-115. Cîteva (puține) din datele utilizate în această dezbatere sînt preluate și prelucrate într-o manieră rezumativă, posibil mai comprehensivă, din lucrarea noastră mai sus citată.

[9] Tudor Vianu, *Conceptul genialității în Antichitate*, în: *idem*, *Opere*, volumul 13, ediție, note și postfață de George Gană, Editura Minerva, București, 1987, pp. 71-81.

înnăscute”[10]. Opera excepțională, descoperirea științifică sau invenția erau atribuite deopotrivă *ingenium*-ului. Unde era implicat *ingenium*-ul, regulile sau procedurile erau excluse. În concluzie, geniul în expresie renascentistă îl desemna în egală măsură pe poet și pe filosof, pe sculptor, dar și pe inventator.

O altă trăsătură a geniului (a operei geniale) ce se păstrează din Antichitate și pînă în Renaștere este atributul inspirației, asigurat de daimonul socratic, de zeul inspirator al lui Platon sau pur și simplu de o entitate spirituală (plotiniană, gnostică, chiar creștină). Caracterul inspirat al artei este în conexiune cu entuziasmul eliberator al energiilor spirituale, dar și cu aspectele irațională, misterioase, uneori de temut ale inconștientului.

Unele dintre aceste ultime trăsături evocate ale geniului le găsim și în teoria kantiană: „Geniul este talentul (darul naturii) care prescrie reguli artei. Întrucît talentul însuși, ca facultate productivă înnăscută a artistului, aparține naturii, am putea spune că geniul este dispoziția înnăscută a sufletului (*ingenium*) prin care natura prescrie reguli artei”[11]. După cum se poate ușor vedea, în definiția kantiană sunt puse în ecuație natura și arta, iar această conexiune nu poate fi înțeleasă decît printr-un ocol făcut prin gîndirea filosofului despre frumos și despre arta frumoasă. Concepția despre frumos și concepția despre arta frumoasă sînt alte două puncte ale doctrinei kantiene de referință pentru istoria esteticii europene. Astfel, pentru Kant, frumosul este *finalitatea fără scop*, *frumos* fiind *ceea ce place în mod universal fără concept*[12]. Aceste tipuri de frumusețe sunt prezente în natură, ele sunt produsul naturii, nu al culturii, la filosoful german. După cum se știe, obiectul filosofiei artei este, pentru Kant, *frumosul natural*, iar nu *frumosul artistic*, cum este, de pildă, pentru Hegel. Totuși, Kant nu desconsideră cu totul arta și frumosul artistic. Arta frumoasă este acceptată de el numai în măsura în care aceasta nu trădează, prin cuprinsul și forma ei, faptul că este un produs intenționat, cu toate că este așa ceva: „arta frumoasă este artă întrucît poate fi totodată natură”[13]; „finalitatea produsului artei frumoase nu trebuie să pară intenționată, deși ea este intenționată; cu alte cuvinte, arta frumoasă trebuie să treacă drept natură, deși sîntem conștienți că este artă”[14]. După Immanuel Kant, singurul capabil să producă *artă frumoasă* în accepția de mai sus este geniul: „arta frumoasă nu este posibilă decît ca produs al geniului”[15].

[10] Tudor Vianu, *Conceptul genialității în Renaștere*, în: idem, *op. cit.*, p. 88.
[11] Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, Constantin Noica, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 202.
[12] „Putem spune în general, fie că e vorba de frumusețea naturii, fie de cea artistică: frumos este ceea ce place în simpla apreciere (nu prin impresia simțurilor, nici printr-un concept)”. *Ibidem*, p. 201.
[13] *Ibidem*, p. 201.
[14] *Ibidem*, pp. 201-202.
[15] *Ibidem*, p. 202.

Abia în acest context mai larg al gîndirii kantiene despre artă se înțelege ce poate să însemne geniul ca *dispoziția înnăscută prin care natura dă reguli artei*. Capacitatea genială își are originea în natură, domeniul frumuseții absolute și suverane. Ca și natura, care nu funcționează în baza unor reguli exterioare ei, ci doar în baza unor legități imanente (constitutive), geniul, prin care natura se obiectivează și se împlinește, nu urmează reguli stabilite de alții dinainte, ci el își creează propriile legități, norme, imanentizate în opera de artă. El singur nu înțelege cum a procedat în alcătuirea operei sale de artă, de aceea, nu poate oferi nici pentru sine, nici pentru alții o rețetă sau niște pretinse reguli care să conducă la atingerea unor reușite artistice asemănătoare. După cum se știe, în viziunea filosofului, geniul nu este specific decît activităților artistice, nu și domeniului științei, care lucrează după reguli. Newton poate să-și explice descoperirile științifice și să furnizeze reguli de reușită și pentru alții, pe cînd Homer sau Wieland nu ar putea face același lucru pentru arta literară, întrucît „priceperea lor este incomunicabilă, ea este împărțită fiecăruia nemijlocit de mîna naturii și moare deci odată cu cel care o posedă, pentru a reapărea atunci cînd natura înzestrează pe altul cu ea”[16]. Kant nu-i discriminează, după cum s-ar putea crede, pe savanți față de genii, „favoriții naturii”, cum îi numește el. Dimpotrivă. După el, savanții sunt superiori celor onorați ca genii, pentru că ei „determină progresul continuu al cunoștințelor și al tuturor foloaselor care decurg de aici”, avînd pe deasupra meritul de „a-i putea instrui pe alții”[17], merit pe care geniile nu și-l pot aroga. „Știința” artei lor moare odată cu ei.

În gîndirea hermeneutică a lui Schleiermacher, teoria kantiană a geniului se regăsește în mai multe puncte ale doctrinei sale, toate fiind și particularități ale hermeneuticii romantice. Unul dintre acestea vizează idealul hermeneuticii definit în legătură cu *subiectivitatea creatoare*, altul implică definiția textului literar (liric mai cu seamă), elaborată prin punerea lui în opoziție cu textul de altă natură decît cel literar. La acestea două trebuie neapărat adăugată *interpretarea* psihologică, fundamentată pe *divinație*.

După cum au remarcat majoritatea exegeților săi, Schleiermacher pornește de la teoria geniului în postularea subiectivității creatoare, văzînd în creația literară o expresie obiectivată a creatorului de excepție. Opera genială se caracterizează prin *originalitate* (această este considerată „drept primă însușire a geniului” de către Kant[18]), adică printr-un grad maxim de noutate. Originalitatea și noutatea textului literar se prezintă receptorului mai întîi și mai acut ca fapt al *neînțelegerii*. Cu alte cuvinte, *neînțelegerea* este intim legată de *noutatea* prin care opera de artă romantică se întemeiază și se definește.

[16] *Ibidem*, p. 204.
[17] *Ibidem*.
[18] „Geniul este talentul de a produce fără o regulă determinată, și nu o predispoziție a abilității pentru ceea ce poate fi învățat după o regulă. Astfel, prima însușire a geniului trebuie să fie originalitatea”. *Ibidem*, p. 202.

Și cum pentru Schleiermacher, *nu există hermeneutică decît acolo unde există neînțelegere*, este de la sine înțeles interesul maxim arătat de hermeneut operei de artă geniale.

Întrucît ceea ce numim astăzi poetica romantică nu se identifica la fel de ușor ca atare în plină epocă a romantismului, în care a trăit Schleiermacher, e de înțeles atenția pe care o arată hermeneutul identificării statutului și specificului textului literar în comparație cu alte tipuri de texte care formează domeniul interpretării. Mai întîi, se observă că el situează textul literar (original, romantic, se subînțelege) în opoziție cu textele istorice sau juridice, pe baza a două argumente: finalitatea diferită a celor două categorii de texte, modalitatea distinctă de a exprima/comunica finalitatea lor. Scopul textului liric nu este și nu poate fi altul decît *automanifestarea*, pentru hermeneutul german. *Automanifestarea*, ca singurul scop al artei, reprezintă un fel de „finalitate fără scop" (întrebuințînd cunoscuta expresie kantiană). Prin invocarea ei, Schleiermacher evidențiază caracterul autotelic al textului literar (al celui liric, cu deosebire): „În nicio operă situată în domeniul artei nu trebuie presupusă o altă unitate decît automanifestarea"[19]. În schimb, scopul textului ne-literar, deși poate fi și interior textului însuși, nu are legătură cu paradoxala „finalitate fără scop" a artei, ci cu ceva exterior, cum ar fi comunicarea de informații. Afirmația e valabilă și pentru textul ne-artistic la origine (căci text de istorie, de filosofie etc.), care posedă virtuți literare (subînțelegem, expresive): „Chiar și ceea ce este de competența unui domeniu de specialitate poate beneficia de o expunere artistică"; „există o opoziție nu numai între praxis și artă, ci și între știință și artă. Expunerea științifică își are și ea scopul în ea însăși, dar acest scop este altceva decît automanifestarea în artă, și anume comunicarea a ceva obiectiv, a cunoașterii" [20].

Și după Gadamer, hermeneutica lui Schleiermacher este influențată de estetica kantiană a geniului. Cum geniul se caracterizează printr-o productivitate artistică nesupusă niciunei reguli, nici comprehensiunea și interpretarea creațiilor geniale (cele două operații hermeneutice sînt ca fața și reversul unei medalii la Schleiermacher) nu pot să se supună unor reguli, care să poată fi prescrise, generalizate etc. Pe scurt, operele clasice puteau fi citite și interpretate după niște reguli prealabile, pentru că însăși producerea lor avea la bază aceste reguli, prescrise de poeticile clasice. În schimb, în creațiile romantice de excepție, geniul este cel care *impune regulile*. Odată cu modelele pe care le *inventează*, geniul dezvoltă și imanentizează în propriul text principiile lui de construcție, sugerînd, prin analogie, cam care ar putea fi principiile de reconstrucție/de interpretare a noii sale arte. Principiile de construcție și de funcționare/semantizare specifice artei geniale nu pot fi

[19] Schleiermacher, *op. cit.*, p. 139.
[20] *Ibidem*, p. 138.

decît intuite, nu există o altă cale de a le cunoaște în afară de intuiția pură, intuiție pe care Schleiermacher o numește *divinație*, descrisă ca o „metodă" a interpretării așa-zis psihologice. Sau, cum se exprimă Gadamer: „El (geniul, n.n.) creează forme noi de exprimare lingvistică, de construcție literară etc. Schleiermacher ține cont pe deplin de această diferențiere. Producției geniale îi corespunde din partea hermeneuticii necesitatea unei divinații, a intuirii nemijlocite, care presupune în fond un tip de congenialitate"[21]. În directă legătură cu capacitatea genială de creație se află *individualizarea prin artă a discursului, a vorbirii etc.* și – după cum apreciază Gadamer – *acolo unde vorbirea este o artă, comprehensiunea este și ea una*[22].

Individualizarea prin artă atît a limbii, cît și a construcției literare, sunt elementele de bază ale filosofiei romantice a creației, de care ține cont Schleiermacher în elaborarea concepției sale hermeneutice, interpretarea dedublîndu-se în: *interpretare gramaticală* și *interpretare psihologică*. Nu *sensul obiectiv*, în relație cu un adevăr prestabilit sau cu vreun scop anterior determinat, reprezintă scopul activității hermeneutice, ci *producția liberă de sensuri, creația de sensuri noi*, pe care – în mod cu totul romantic – Schleiermacher nu o mai raportează decît la *individualitatea creatoare*, mai precis, la geniu. Din această situație decurge, mai întîi, importanța *interpretării psihologice* în contextul hermeneuticii sale.

Avîndu-și originea în libertatea absolută de creație, operele (romantice) nu pot fi înțelese și interpretate după reguli prestabilite, ci – așa cum va spune Schleiermacher – prin *divinație*, singura cale de reconstituire a momentului *productiv*[23]. *Divinația* este posibilă prin *congenializarea* – temporară – a receptorului cu autorul în timpul lecturii (al receptării). Numai prin congenialitatea favorizatoare de intuiții inspirate, cititorul poate să să sesizeze, să aprehendeze „decizia embrionară" (*Keimentschluß*) a operei literare, nucleul ei originar, *etimonul* ei *spiritual* (ca să întrebuințăm o celebră expresie a lui Leo Spitzer[24]). Pornind de la această „decizie embrionară", interpretul poate

---

[21] Hans-Georg Gadamer, *op. cit.,* p.148.

[22] *Ibidem*, p.147.

[23] Gadamer aproape că pune semnul egal între divinație și interpretarea psihologică, așa cum apar acestea la Schleiermacher, deși cele două nu se suprapun întru totul: „Elementul caracteristic al lui Schleiermacher este însă interpretarea psihologică. Ea este, în fond, un comportament divinatoriu, o transpunere în ansamblul stării de spirit a autorului, o sesizare a «desfășurării lăuntrice» a redactării unei opere, o reproducere a actului creator. Comprehensiunea este deci un act reproductiv raportat la o producție originară, o cunoaștere a ceea ce a fost cunoscut (Boeckh), o reconstrucție ce pornește de la momentul viu al concepției, de la «decizia embrionară» ca punct de organizare a compoziției" (*Ibidem,* p. 146).

[24] Despre derivația tîrzie a stilisticii moderne (și în special a stilisticii genetice fondate de Leo Spitzer) din hermeneutica lui Schleiermacher vorbește în mai multe rînduri Eugeniu Coșeriu. Cf. Eugeniu Coșeriu, *Die deutsche Sprachphilosophie von Herder bis Humboldt*, Teil II, Vorlesung im WS 87/88, Nachschrift von Christian Dern, Ulrike Maier und Heinrich

să *re-facă* parcursul *facerii* operei în întregime, *actul de comprehensiune* fiind „inversul unui act al vorbirii", *reconstrucția unei construcții*. Așa stînd lucrurile, e de la sine înțeles că hermeneutica lui este – după cum o spune și Eugeniu Coșeriu, și nu doar el – *inversul retoricii și al poeticii* (*Umkehrung der Rhetorik und der Poetik*)[25].

„Construcția" la care face referință Schleiermacher este *textul* însuși sau *discursul* (în sens larg). *Reconstrucția construcției* operei literare se face „într-o manieră *istorică* și *divinatorie* (profetică), *obiectivă* și *subiectivă*"[26]. Aceste patru dimensiuni vizează atît interpretarea gramaticală, cît și interpretarea psihologică, relaționîndu-se în mod încrucișat (am putea spune) pe latura interpretării gramaticale (domeniul *obiectivului*) și pe cea a interpretării psihologice (domeniul *subiectivului*). Din aceste încrucișări rezultă, mai întîi, *principiul obiectiv-istoric* al reconstrucției, care se bazează pe înțelegerea discursului ca *fapt istoric* de limbă și vizează, pe de o parte, încadrarea creatorului de text în sistemul general al limbii, iar pe de altă parte, încadrarea lui în normele individual-istorice ale aceleiași. În conjuncție cu acest principiu se află *principiul obiectiv-divinatoriu* de reconstrucție a discursului, care nu se mai limitează la a înțelege discursul autorului ca un produs istoric, ci îl proiectează în *viitorul limbii*, *viitor* pe care interpretul subtil îl poate intui (profetic) din anumite elemente de creativitate lingvistică ce permit dezvoltări ulterioare: „*Obiectiv-divinatoriu* înseamnă a presimți cum discursul însuși va deveni un punct de plecare pentru dezvoltarea limbii"[27]. În treacăt fie spus, un asemenea interpret subtil și profetic a fost, în cazul literaturii române, Titu Maiorescu, cel care a intuit în formele limbajului poetic eminescian evoluția viitoare a limbii române: „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cît se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării românești"[28].

Pare-se că Titu Maiorescu, în absența oricărei raportări la gîndirea lui Schleiermacher, împărtășește convingerea acestuia, potrivit căreia: „*orice revoluție spirituală este și* (*din punct de vedere*, n.n.) *lingvistic creatoare*, fiindcă

Weber, Tübingen, 1993, subcap.5.2.6.

[25] „Das Verstehen ist immer Rekonstruktion des zu Verstehenden. In dieser Hinsicht ist die Interpretation eine Umkehrung der Konstruktion des Textes *und die Hermeneutik eine Umkehrung der Rhetorik und der Poetik*" (Eugeniu Coșeriu, *Die deutsche Sprachphilosophie,* p.122-123). Cam în aceiași termeni gîndește și Gadamer hermeneutica reconstructivă a lui Schleiermacher, pe care o descrie drept „o inversiune către retorică și poetică" (Cf. Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 147).

[26] *Ibidem,* p. 41.

[27] Schleiermacher, *op. cit.,* p. 41.

[28] Titu Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui* (1889), în vol. Critice, ediție îngrijită de Domnica Filimon, Editura Emminescu, București, 1978, pp. 285-286.

iau naștere astfel idei și situații reale care, noi fiind, (…) *nu pot fi desemnate prin intermediul limbii* [existente pînă atunci, n.trad.]"[29]. Nu doar noutatea literaturii eminesciene intră în construcția viitoarei literaturi române, credea Maiorescu în 1889, ci și limba creată de poet formează nucleul dezvoltării limbii române în secolul următor.

Principiile *subiective* de *reconstrucție* a discursului în activitatea hermeneutică sînt, la rîndul lor, de două feluri: *subiectiv-istoric* (se referă la caracterul „încheiat" al gîndului exprimat) și *subiectiv-divinatoriu* (vizează caracterul deschis, neîncheiat al meditației implicate în compoziția operei: „*Subiectiv-divinatoriu* înseamnă a presimți cum ideile pe care discursul le conține continuă să acționeze asupra autorului și în el însuși"[30]).

Procesul de reconstrucție a discursului este unul limitat doar de îngustimea sau modesta instrucție/formație a interpretului. Hermeneutul german așteaptă din partea interpretului ideal al unui text literar nici mai mult nici mai puțin decît egalizarea și chiar transgresarea capacității de (auto) înțelegere a creatorului însuși: „*Discursul trebuie înțeles mai întîi la fel de bine cum a făcut-o autorul lui și apoi mai bine decît el însuși*. Fiindcă nu avem nicio cunoaștere nemijlocită a ceea ce este în el, noi trebuie să conștientizăm multe lucruri față de care el însuși ar fi fost inconștient". Acesta este de altfel idealul hermeneuticii sale reconstructive, cu rădăcini în concepția kantiană despre geniu, văzut ca un artist care, supus naturii din el, nu se înțelege pe sine și nu-și poate explica/interpreta opera nici pentru sine, nici pentru alții. De aceea, un altul, interpretul ideal al lui Schleiermacher, de exemplu, poate și trebuie să-l depășească pe autor, cel puțin pe latura comprehensiunii textului.

Un prim corolar al acestei teze este *caracterul infinit al sarcinii interpretării,* conexat atît cu infinitul limbii, cît și cu infinitul sufletului uman: „Astfel formulată, sarcina [interpretării] este infinită, fiindcă ceea ce noi vrem să sesizăm în momentul discursului este un infinit atît ca trecut, cît și ca viitor"[31].

Schleiermacher nu neglijează nici exigențele pe care trebuie să le asume un hermeneut pentru a-și putea atinge scopurile. Ca și în celelalte cazuri, exigențele unei bune activități hermeneutice se dedublează în: exigențe care privesc înțelegerea planului lingvistico-retoric al textului și exigențe care vizează planul psihologic (spiritual, cognitiv, afectiv etc.). El îi pretinde viitorului interpret, ca, „înainte de a aplica arta interpretării", *să se situeze la același nivel cu autorul pe care îl interpretează*, atît la nivelul limbii utilizate, cît și la nivelul vieții interioare (al exercițiului gîndirii). Exigența nu este lipsită de complicații, dacă ne gîndim că hermeneutul vorbește de posibilitatea de a înțelege limba *autorului pe măsură ce o descoperi și chiar pe măsură ce o înveți*. Totuși, vizunea lui Schleiermacher rămîne una întemeiată, avînd în vedere

[29] *Ibidem,* p. 64.
[30] *Ibidem,* p. 41.
[31] *Ibidem.*

că nimeni nu posedă limba în întregime, în nici un moment al vieții, iar înțelegerea a ceva nou amplifică nu doar sfera cunoașterii lucrurilor, ci și sfera *cunoașterii limbii.* Îmbogățirea limbii survine concomitent cu travaliul înțelegerii unor lucruri noi: „Cunoașterea limbii, pe care interpretarea o presupune, este mereu incompletă. Ea nu este suficientă decît pentru a începe interpretarea ca artă. Dar tocmai de aceea interpretarea gramaticală ca artă trebuie să se exercite asupra extinderii și desăvîrșirii cunoașterii limbii"[32].

În ceea ce privește situarea la același nivel cu autorul pe latura „psihologică", această exigență poate fi atinsă prin *congenialitate* (*congenializare*) temporară, favorabilă producerii intuiției, acea scurt-circuitare a cunoașterii obișnuite care este, la Schleiermacher, *divinația.* Este evident că exigența egalizării „psihologice" (spiritual-cognitive în sens larg) și cea a egalizării „gramaticale" (lingvistice, în sensul larg, vizînd toate tipurile de competență lingvistică) nu pot fi asumate de către oricine, ci doar de acel interpret care experimentează (cu succes hermeneutic) „miracolul" congenializării cu creatorul de excepție.

Sorin Lavric, Carmen-Raluca Șerban-Naclad, Lucia Cifor

[32] *Ibidem,* p. 76.

Adrian G. Romila

Preeminența biografiei sau despre geniu în memoria recentă

Suprasaturată de opere, de semnele scrise, memoria culturală postbelică pare a se fi întors la biografie. Pe scurt, de la operă, la viață. Poate fi aceasta una dintre trăsăturile paradigmatice ale post-modernismului, care, se știe, e obosit de cantitatea uriașă de produse culturale stocate în forme și, epuizat, caută o revigorare nu în alte și alte opere de-acum cvasi-tautologice, ci în aportul proaspăt al vieții ca operă. Astăzi se preferă povestea pură, succesiunea de visuri, căderi, suferințe și exaltări comune tuturor, cât mai verosimile și, dacă se poate, fără adaosuri ficționale literarizante. În locul jocului cu personaje, simboluri, parabole, trimiteri livrești și splendori formale, la mare căutare altădată, viața însăși a devenit literatură. Eului ficțional, excrescență a unei opere încheiate și intrate în furcile criticii de gen, i se preferă un eu real, cât mai aproape de cel biografic, de autorul în carne și oase. Ceea ce am mai numi astăzi „geniu", pe care nu-l mai putem înțelege în solitudinea romantică teoretizată cândva de Schopenhauer, nu-i altceva decât exponentul unei elite destul de numeroase și obișnuite, puse sub specia creatorilor autentici. Ei bine, acești creatori adesea excepționali își edifică în memoria colectivă o posteritate mai degrabă biografică decât estetică, sau, mai bine zis, biografia, mai ales când e una bine colorată și ieșită din comun, concurează cu succes opera, ba chiar uneori îi reconstruiește orizontul de receptare. „Ce a scris" stă pe aceeași poziție cu „ce a trăit", dincolo de scriitor se caută omul, semnificațiile posibile ale traseelor sale existențiale. Post-modernismul e excedat de scriitori, are deja în spate o tradiție în care s-a spus totul, în toate felurile, omul, în schimb, e încă inepuizabil. Iar diferența specifică a creatorilor e redusă, în memoria colectivă, de similaritatea umanității, cu alte cuvinte, dacă scriitorii posedă întotdeauna atributele alterității, oamenii se scaldă mereu în identități.

Care sunt formele de manifestare ale acestei preeminențe biografice? Cel puțin în câmpul literaturii din ultimele decenii, ar fi: inflația de mărturii, jurnale și memorii, explozia textelor egoprozastice, revenirea unui neonaturalism *beat*, de tip „sex-drogs-rock'n roll", succesul fundalului istoric convențional pentru efectul de realism al prozei, psihobiografiile, redescoperirea sau recontextualizarea unor puncte inedite din viață (care să lumineze altfel opera), sinteza unei epoci ca rezultat al opțiunilor de viață ale membrilor ei, mixturile eseu-biografie sau poezie-biografie. Toate atestă revenirea în forță a

epicului pur, a poveștii de viață „adevărată", a punerii în intrigă ca principal ordonator al structurii care se adresează memoriei colective.

Această evidență a memoriei recente are reverberații multi- și interdisciplinare, pe măsura caracterului compozit al speciilor și domeniilor culturale actuale. Ar exista, adică, și un suport ideologic al problemei, strâns legat de acea perspectivă post-modernă care nu mai privilegiază neapărat stricta apropiere de textul finalizat în operă. Avem ontologia precară a „gândirii slabe" și „pietatea" față de trecut (Gianni Vattimo), avem caracterul hermeneutic al adevărului și ființa ca întâmplare (Georg Gadamer, Martin Heidegger), avem un Dumnezeu ca autorevelație a Vieții (Michel Henry) și prioritatea unor gesturi și posturi corporale în alcătuirea primară a imaginarului (Gilbert Durand). Unul dintre cei mai importanți analiști ai relației dintre memorie, interpretare și narațiune, Paul Ricoeur a susținut importanța amintirii-eveniment ca idealitate paradigmatică în funcționarea memoriei, precum și învecinarea ei cu imaginarul, în procesul de întoarcere fundamentală spre recuperarea trecutului. Bazată și ea pe imagine, pe reprezentare, când recuperează trecutul și-l trece de la faza documentară la cea explicativă, memoria capătă formă narativă, căci numai povestirea poate reda evenimentul dispărut, doar povestirea îl reface și-l conservă, cu strategiile ei retorice, imaginative și discursive. Iar povestirile de viață ale contemporanilor evenimentelor vizate, mărturiile adică, ocupă un loc deosebit printre sursele documentare ale marii povești pe care o va alcătui, în final, memoria care devine istorie. Povestirea dă de văzut și de înțeles, după Ricoeur, pune sub ochi, readuce și integrează, prin intrigă, ceea ce s-a întâmplat cândva, ceea ce ne interesează și ni se pare, deocamdată, de neînțeles. De aceea mărturia de viață e nu doar document, ci și model narativ, de aici încă o dovadă a preeminenței poveștilor „realiste", în fața oricăror altor tipuri de semne ale trecutului. Ca și o operă, ca și un text, fapta umană devine ea însăși o operă, exteriorizată narativ, deci cu o semnificație intenționlă, captivantă și persuasivă. Prin trecerea vieții, a evenimentului spontan în poveste, celebra diferență a lui Dilthey dintre comprehensiune ca empatie a vieții psihice (*Verstehen*), proprie științelor umane de tipul literaturii, și interpretare de semne scrise (*Auslegung*), desprinse de viață, proprie științelor naturii, se estompează. Științele umane devin „științifice" când viața suferă obiectivarea în poveste, ea însăși o primă formă de comprehensiune și explicație (*Erklären*) în procesul hermeneutic, ulterior.

Două cazuri simptomatice pentru acest fenomen al preeminenței biografiei sunt cele ale teologului Andrei Scrima și ale prozatorului Dinu Pillat. De factură ușor diferită, ambele demonstrează gustul prioritar al orizontului post-modern pentru viața autorilor, înaintea operei lor, mai ales când această viață capătă, prin evenimentele ei extraordinare, contururile unui roman destinal. Oricum, contextul istoric al biografiei celor doi a favorizat și el desfășurarea

eclatantă a existenței. Prin suprimarea libertăților fundamentale, mai ales pe acelea de exprimare și de gândire, perioada comunistă, în cea mai neagră dintre etapele ei (anii '50 ai secolului trecut), le-a dat amândurora nefericita ocazie de a proba, în moduri proprii, consecințele navigării împotriva curentului. Această împotrivire, inerentă unor spirite libere și curajoase, a dus, ulterior, la o posteritate care a pus înaintea valorii operelor pe cea a vieților.

Membru important al grupului de la mănăstirea bucureșteană Antim, cunoscut sub numele de „Rugul Aprins", tânărul pe atunci Andrei Scrima a trecut prin medicină și matematici și a absolvit filozofia și teologia. Sub puternica influență a celebrului ieromonah rus Ioan Culighin și a harismaticului Sandu Tudor (mai târziu, părintele Daniel), dar și celorlalți trecători prin atmosfera fierbinte a „Rugului", Andrei Scrima s-a călugărit, în cele din urmă, și a fost singurul care a scăpat, poate nu întâmplător, din vâltoarea vremurilor de sinistră amintire. A reușit să părăsească legal și providențial o România în plină transformare comunistă, în 1956, s-a împlinit ca monah și ca teolog ortodox în Orient și în Occident și a supraviețuit până târziu, în 2000, în țara natală. Poate spre a da mărturie despre simbolica unui anume timp. Biografia lui e una de călător în sens spiritual, cu multe întretăieri destinale, ramificații și cercuri misterioase. Căutător profund al căii spirituale, a încercat să-și găsească împlinirea în varii domenii intelectuale, evitând din răsputeri absurdele constrângeri ideologice ale timpului. A sfârșit la teologie, în care a venit cu lecturi întinse și bine asimilate și cu o imensă deschidere culturală, pe care a înțeles s-o practice până la capăt, devenind monah. Profesor de seminar, ascet și bibliotecar al Patriarhiei, e luat în 1953 de patriarhul Iustinian ca translator, pentru vizitatorii străini, și astfel ajunge să fie văzut de un oficial indian citând în sanscrită din *Upanișade*. I se oferă o bursă și statul român e nevoit să-i acorde pașaportul și dreptul de a pleca. Se întâmpla în noiembrie 1956 și, după cum însuși spunea, în timp ce se urca în avion, era „de necrezut". A urmat o ascensiune profesională și duhovnicească fulminantă, fiind călător în Elveția, America și Muntele Athos, doctorand în India și Franța, profesor universitar și membru al câtorva instituții academice internaționale de filozofie și religie, ieromonah slujitor și întemeietor al unei comunități monastice în Liban, aghiotant al patriarhului ecumenic Athenagoras și artizan din umbră al împăcării dintre cele două Biserici istorice, despărțite de veacuri de anateme. Când în 1991 primește din nou o invitație în India, la New Delhi, decide să închidă cercul deschis în 1956 și se reîntoarce în țară. Aceasta i-a fost, pe scurt, viața. Puțini o cunosc, dar și mai puțini i-au citit cărțile, la fel de spectaculoase. Teologia românească actuală nu a asimilat aproape deloc lecția intelectuală a lui Andrei Scrima, pomenindu-i, în schimb, numele, în contextul disidenței de la „Rugul Aprins". Iar opera sa arată ca și viața sa: o exemplară ilustrare a fragmentului. Cu excepția cărții dedicate „Rugului Aprins", scrisă în română, în 1996, restul lucrărilor sale au fost scrise în franceză și engleză, înainte, și

constituie cursuri și expuneri universitare, articole, prefețe și intervenții la colocvii internaționale, toate păstrate în arhiva NEC, instituția de care Andrei Scrima a rămas atașat în țara natală, după 1990. Tematica sa excelează atât prin diversitate teologică și culturală, cât și printr-o frapantă originalitate a expunerii. Autorul a reușit să depășească jargonul eclesiastic și terminologia strict teologică înspre un limbaj deschis discursului modern, cu accente eseistice și filosofice, fără a cădea, totuși, într-un ecumenism lingvistic fad, diluat. Nimic din ortodoxia perspectivei nu se pierde în textele părintelui Scrima, fie că vorbește despre isihasm, istoria misticii creștinismului oriental, ecumenism, hermeneutici evanghelice, istoria Bisericii Ortodoxe Române sau simbolică teologică. Cultura sa imensă, setea de cunoaștere, peregrinările spațio-spirituale și inteligența setată religios încă din tinerețe l-au ajutat din plin în a elabora o viziune originală, eclectică și, totodată, fidelă creștinismului ortodox. Opera, ca și viața.

Dinu Pillat era, până nu demult, un nume legat mai degrabă de victimele primilor ani de sovietizare decât de literatură. Numele său reprezenta eticheta celebrului „lot" de intelectuali arestați în 1959, alături de cel al lui C. Noica, Al. Paleologu și N. Steinhardt, iar textele sale erau destul de puțin cunoscute publicului larg, la fel ca și cele ale unor Vona sau Chihaia. Descoperirea și publicarea romanului ***Așteptând ceasul de apoi***, în 2010 (început în 1943, terminat în 1955), declarat pierdut în arhivele fostei Securități, l-a propulsat brusc pe descendentul renumitului poet tradiționalist în rândul autorilor recitiți masiv de contemporani. El și ceilalți din vremea sa și-au făcut loc, cu un proaspăt ecou, în istoria literaturii autohtone, cu o nouă așezare valorică a postbelicului românesc. S-a văzut că proza lui Dinu Pillat ilustra pe deplin atât spiritul de frondă al generației sale (cu atât mai mult cu cât intra în deplină contradicție cu al celuilalt Pillat), cât și relegarea la un tip mai vechi de perspectivă narativă, cultivat de un Eliade, Holban, Sebastian, Blecher sau Bonciu, în interbelic. Obsesia autenticismului, a autoreferențialității, a experiențialismului existențial, a alienării și a gesturilor șocant-metafizice erau ingredientele acestei literaturi, pe urmele unor Huxley, Gide, Camus și Sartre.

Cazul romanului confiscat de Securitate drept important cap de acuzare e încă discutabil. Pe fondul contextului istorico-politic (un text de sertar, subversiv, citit de mulți, atunci, primit și cu entuziasm, dar și cu rezerve, în epocă), s-a produs o supralicitare valorică, o elogiere prezentă cvasi-unanimă care ar fi necesitat un diapazon. Rezonanța sa estetică e redusă, în diacronie, cu suspiciunea de-a fi fost astfel și pentru cei ce l-au citit, în manuscris, la solicitarea autorului. ***Așteptând ceasul de apoi*** e o microutopie dostoievskiană pe tema isteriei colective, scrisă, cel mai probabil, sub impresia încă nestinsei pe atunci (anii 1940) violențe legionare. Propus ca roman al „tinerilor noului veac", textul lui Pillat vădea un epic demonstrativ, maniheist, cu personaje destul de schematice și cu dialoguri neviabile, didactic-retorice, tratând în tușe

negative rinocerizarea legionară. Secta Vestitorilor, al cărei lider fusese lichidat de guvern, în închisoare (intriga preia date esențiale din scenariul istoric real al faptelor) reprezenta, în roman, ideologia politică spre care migrau tinerii vremii (studenți, liceeni, intelectuali în devenire), mânați de obsesia unei regenerări spirituale a poporului, cu prețul brutalităților cunoscute. Ca ultim text al lui Dinu Pillat, el contrazice regretabil direcția promițătoare a romanelor anterioare, mult mai bine realizate pe linia aceluiași curent autenticist, dar în afara tezismului evident al acestuia. Cred că supralicitarea sa valorică vine mai degrabă din aureola de operă-document politic, de parabolă al cărei mesaj Securitatea l-a înțeles pe dos sau pe care n-a vrut, pur și simplu, să-l înțeleagă, pentru a lichida autorul. Desprins de contextul conceperii și de aventura confiscării-pierderii-regăsirii, astăzi el apare nud, desuet, cu epicul simplist și teza la vedere, o poveste raskolnikoviană cam perimată estetic, într-o postmodernitate care, dacă nu a fumat de mult asemenea povești, atunci le preferă în alte forme. Publicat atunci (sigur, ne imaginăm, contrafactual, că ar fi fost posibil), poate că romanul ar fi rezistat, într-o ierarhie a timpului său. În prezent, el e doar simptomatic pentru o tipologie literară de largă circulație și pentru destinul unei opere într-o epocă totalitară, refractară la libertatea de expresie. Dar cam atât. Restul e viața romanului și, mai ales, viața autorului său, exemplară ca poziție, sacrificiu și atitudine verticală. Fiu al poetului Ion Pillat, doctorand și asistent al lui G. Călinescu, epurat politic de la catedră în 1947, casier și pontator la cooperativa „Muntenia", arestat în 1959 ca cercetător la Institutul de Istorie Literară și Folclor, anchetat și condamnat la 25 de ani de muncă silnică și 10 ani de degradare civică pentru „crima de uneltire împotriva ordinii sociale", amnistiat în 1964, reîncadrat ca cercetător, din nou retrogradat politic pe un post de documentarist la Biblioteca Centrală Universitară, mort de cancer în 1975, la 54 de ani, după 11 ani de libertate aproximativă. Destul pentru ca orice text al său să trezească interes.

E de văzut dacă și alte cazuri nu mai puțin celebre pot dovedi o preeminență a biografiei asupra operei: Nae Ionescu, Petre Țuțea, Constantin Noica, Vasile Voiculescu, Dan Deșliu sau alții. Post-modernitatea, sceptică la noutatea de bibliotecă, ar putea marca o ciudată întoarcere sainte-beuveană la semnificația existenței, în fapt, o revenire la unul dintre modurile de funcționare ale primitivei „gândiri sălbatice", analizate cândva de Cl. Lévi-Strauss: încercarea de a traduce fără rest „celălalt" în „al nostru", posibilitatea de a ne putea înțelege mai bine pe noi înșine printr-o „logică a sensibilului" care să absoarbă din celălalt nu opera ce contrafăce eul, ci viața ce-l restituie.

Comunicări, intervenții

moderator: Ștefan Afloroaei

Gheorghiță Geană

Ipostaze ale genialității freatice

Cu mulți ani în urmă, la începutul carierei mele în antropologie, căutările mi-au purtat pașii spre Hitiaș, un sat din câmpia Banatului. Aveam să trăiesc atunci o experiență memorabilă – una nu doar strict profesională, ci purtătoare de revelații, în măsura în care cunoașterea antropologică se prelungește în reverberații semantice de o generoasă larghețe umană. Printre sătenii cu care am stat de vorbă în încercarea de a desluși patternul cultural al locului s-a aflat și un bărbat de vreo 70 ani, un om care din primele manifestări își etala – cu o ingenuitate spontană – noblețea interioară. Era unul dintre acei „interlocutori-cheie" (*key informants*), pândiți și vânați în cercetarea de teren pentru calitatea lor de a cunoaște bine și de a avea abilitatea să reconstituie obiceiurile, practicile și credințele comunității din care fac parte. Dar moș Pavel Spăriosu – așa îl chema pe interlocutorul meu – nu era doar un bun cunoscător al satului, cu toate datinile acestuia, ci avea și *stil*. În viața de toate zilele făcea porți la case. Farmecul lucrurilor ivite din mâinile sale îl dădeau păsările măiastre, cu crestele ca niște coronițe și cu penetul înfoiat. Desprinse parcă de pe dvera – perdeaua brodată – ce străjuiește în unele biserici ușa altarului, acele păsări ale Paradisului erau traforate și aplicate pe lemnul ce alcătuia poarta ca atare, atenuând masivitatea acesteia. Mai presus însă de întruchiparea sa de meșter popular, moș Pavel avea să mi se dezvăluie în scurtă vreme drept o fire autentic cugetătoare. Urmase la școală numai două clase, dar avea numele celui mai cărturar dintre apostoli. Cucerea prin vorbele bine legate, tonul cald, ritmul domol, însă acestea erau doar semnele exterioare ale unui eu profund, înzestrat cu simțul distincțiilor și cu orientarea spre esențe. În una dintre convorbirile noastre l-am întrebat – de-a dreptul – cam în ce fel îl vede el pe „omul înțelept". N-a stat pe gânduri, de parcă mi-ar fi scos răspunsul dintr-o traistă cu comori, ținută la îndemână: „Am auzit și eu dă diferiți înțălepți, da' nu știu dă ce li s-a dat denumirea asta: pentru că or gândit mult înainte de a vorbi?... Sau pentru că or gândit mai mult ca alții și or vorbit numai adevărul?... Sau c-or fost cinstiți?! Că eu cred că mai mult decât omul cinstit nu poate fi alt înțălept!... Să înțălegi ce spune altul, să nu cauți să-i faci rău pentru spusele lui... Să faci un bine și să nu arăți

că ai făcut așa un mare bine!...” Câtă simplitate de gândire, atâta densitate de idei! În fiecare propoziție – un sens nou. Iar ultima afirmație („Să faci un bine și să nu arăți că ai făcut așa un mare bine”) ne duce cu gândul la definiția socratică a înțelepciunii: a nu pretinde că știi ceea ce nu știi. Dacă Socrate a formulat definiția gnoseologică a înțelepciunii, moș Pavel din Hitiaș a surprins versiunea morală a acesteia!...

Mi-a fost limpede, îndată, că ceea ce săvârșeam eu acolo, într-o astfel de companie, nu mai era un simplu exercițiu etnografic de interviuri curente, ci echivala cu o tainică scufundare într-un substrat adânc, populat de *„sophoi”* (acei antici care nu doar se arătau însuflețiți de căutarea înțelepciunii – *„philosophoi”* –, ci chiar se aflau în posesia ei), poate de „mumele” imaginate de Goethe ca tărâm al regenerărilor spirituale, sau de „arhetipurile” tuturor lucrurilor frumoase și bune.

Nu l-am mai văzut niciodată pe moș Pavel în chipul lui propriu-zis (la scurt timp după aceea aveam să aflu că se stinsese din viață), dar sub alte chipuri și nume aveam să-l întâlnesc de multe ori în peregrinările mele etnografice[1] prin țară. M-am întrebat adesea dacă se cuvenea să fie socotit un geniu. Probabil că lui – în făptura-i particulară, concretă – rangul acesta nu i s-ar fi potrivit întocmai. Dar ca un prototip ce era, nu i se putea refuza genialitatea. Căci el, ca ins, participa la o anumită stare de genialitate difuză, care s-a fixat în limbajul criticii culturale prin superficiala sintagmă „geniu popular”, sau, în manieră la fel de comodă, „geniu anonim”. Esențialmente, însă, avem de-a face în asemenea cazuri cu o *genialitate freatică*. E o denumire mult mai încărcată de semnificație decât celelalte. Iată, în câteva cuvinte, caracteristicile acestui fel de genialitate:

- ea este (cum deja am punctat) *o stare*, nu încă o întruchipare; ocazional, purtătorii ei pot avea șansa de a fi descoperiți și puși temporar în valoare, dar, de regulă, ei rămân acolo, în stratul originar;

- constituie o sursă, *un potențial*, din care, precum izvoarele, se ivesc și se nutresc geniile personalizate, cele ce schimbă realitatea prin creația lor înnoitoare; în raport cu genialitatea freatică, geniile personalizate nu reprezintă forme de alteritate, ci forme consubstanțiale;

- este situată *la adâncime*, de unde nu iese la suprafață (spre a se întruchipa și personaliza) decât din impuls propriu, atunci când (și acolo unde) „terenul” social se arată a fi prielnic.

---

[1] Ideea de „etnografie” trebuie luată aici nu în sens disciplinar, ci în acela (precizat de Claude Lévi-Strauss și larg răspândit ulterior) ce desemnează etapa empirică, de teren, a unui traseu antropologic. Adresez mulțumiri, cu această ocazie, Profesorului Andreas E. Argyres, de la Universitatea Davis din California, la invitația căruia, în septembrie 1974, am petrecut două săptămâni de teren (*fieldwork*) la Hitiaș, și căruia îi datorez, într-un fel, întâlnirea mea cu moș Pavel.

Fenomenalitatea genialității freatice

Genialitatea freatică se desfășoară într-o varietate de manifestări practic nelimitate. Ipostazele acestui tip de genialitate acoperă toate domeniile de activitate umană. O dovedesc câteva exemple, care nu epuizează spectrul vieții social-umane, dar care, odată etalate, pot stimula în fondul aperceptiv al fiecăruia dintre noi dezvăluirea multor altor cazuri.

*

În tehnică. Prin definiție, genialitatea presupune predispoziția pentru soluții subtile, neobișnuite, independente (și în privința genezei, și în aceea a aplicării) de regulile curente. La nivelul freatic, astfel de soluții apar de cele mai multe ori în condiții de precaritate a mijloacelor, situație ce pare a împiedica satisfacerea unei nevoi existențiale.

Epoca hipermodernizată în care trăim a împins aceste soluții (oferindu-le – tacit, neprogramatic – o șansă de conservare) spre incintele muzeelor sătești. De pildă, în muzeul întemeiat în casa-i proprie de învățătorul Pamfil Albu din Lupșa (sat de pe valea Arieșului, în județul Alba), ochiul atent descoperă cu uimire un lanț lung de câțiva metri, de care, în vechime, sătenii locului se foloseau pentru căratul buștenilor din pădure. N-ar fi ceva neobișnuit în acest fapt dacă lanțul n-ar fi el însuși alcătuit din zale mari de lemn, un lemn de esență tare, desigur. Groase și compacte, dar perfect îmbinate, aceste zale „spun" privitorului că lanțul din fața sa n-ar fi putut deveni ceea ce este decât în urma unei acțiuni... sculpturale! O altă piesă neobișnuită din muzeul învățătorului Albu este o pereche de piepteni de scărmănat lână – fiecare pieptene fiind constituit dintr-o piele de arici, bine întinsă pe o bucată de scândură! Nimic nu ne împiedică să considerăm aceste pusee de inteligență niște acte de creație, prin care ne face cu ochiul genialitatea freatică. Iar exemplele pot fi ușor înmulțite... Spuneam altădată că, descoperind diversitatea culturală a umanității, un antropolog poate exclama cu mirare: „Mare-i grădina lui Dumnezeu!...". În fața unor mostre de genialitate freatică, el ar putea adăuga: „...Și isteți grădinari a mai pus El să o păzească!..."

Iar dacă exemplele de mai sus pot părea marcate de o amprentă prea locală, multe altele deschid spre semnificații extinse într-atât, încât ating tăria principiilor. Să ne închipuim, de pildă, că ne aflăm în urmă cu niște secole, într-un sat românesc de munte, unde locuitorii urmau să-și obțină mălaiul sau făina, adică materia primă pentru prepararea mămăligii, a turtelor, ori a păsatului cu care se hrăneau zilnic. Unde și cum să-și macine meiul, porumbul sau grâul? Moara de foc nu se inventase. Prin sat curgea doar un firicel de apă. Oamenii locului nu duceau însă lipsă de *ingenium*. Ei au pus la lucru acel pârâiaș: au abătut apa printr-un scoc, de unde apoi, în cădere, ea punea în mișcare o roată mare, care, la rândul ei, acționa asupra pietrelor de

moară menite a măcina semințele. Cele mai multe muzee etnografice dețin în patrimoniul lor asemenea instalații, unele extrem de complexe – nu numai de măcinat cereale, dar și de prelucrat lâna (pive, dârste), de produs ulei (oloinițe, sau uleinițe), sau vin (teascuri). Unul dintre aceste muzee a încorporat de la bun început însăși ideea de a reflecta ingeniozitatea tehnică a celor ce au construit și au utilizat acele instalații. E vorba de Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului (reconfigurat, totuși, ulterior, în viziunea voit mai cuprinzătoare a ilustrului muzeolog Corneliu Bucur, care i-a schimbat și denumirea în Muzeul Civilizației Populare Tradiționale „ASTRA"). Dincolo de orice imagine concretă trebuie însă să vedem *principiile fizice* care, prin actualizare, au făcut posibile construcțiile în sine. Or, nu e greu de observat că acele principii stau deopotrivă la baza unor mari sisteme tehnice moderne. Prezentând „moara cu ciutură și butoi" de la sfârșitul secolului al XIX-lea, adusă în Muzeul Satului din zona Mehedinți (satul Plavișevița), Gheorghe Focșa (emblematicul director, în perioada postbelică, al „satului de la Șosea") scria: „Cele două principii tehnice elementare – ciutura și butoiul –, rezultate din experiența populară îndelungată și integrate în aceste mecanisme tradiționale, au fost adaptate, perfecționate și integrate la nivel tehnic superior în structura turbinelor moderne"[2].

De fapt (ca să generalizăm), marea performanță a genialității freatice în domeniul tehnicii este reprezentată de *invențiile arhetipale*, pe care ea le produce, dar pe care inteligența practică modernă le amplifică și le aplică în instalații uneori de-a dreptul gigantice, cu efecte utilitare larg răspândite. În afară de *turbină* (deja amintită), printre cele mai importante sunt: *roata*, *pârghia*, *scripetele*. Firește, în cadrul de față, nu putem decât să trecem în revistă câteva asemenea invenții, aplicațiile lor aflându-se deja în fondul comun de cunoștințe. Pentru altele se cade să adăugăm unele detalii semnificative.

Iată, derivată din roata ca atare, *roata olarului* este o unealtă care face o notă aparte în istoria tehnicii umane prin constanța ei constitutivă și funcțională. Într-adevăr, deși foarte veche (inventarea ei datând din neolitic), ea a rămas practic neschimbată până astăzi. S-a schimbat însă ceva în funcționalitatea obiectelor de ceramică, adică a produselor obținute cu această unealtă. Funcția vaselor de ceramică a fost la început preponderent utilitară: păstrarea, gătitul, sau transportarea alimentelor. Tot o semnificație practică, dar prin mijlocirea religiozității, avea și includerea vaselor în diverse ritualuri (îndeosebi în ceremoniile funerare și în cultul strămoșilor). În fine, de mai mică importanță era gradul de înfrumusețare (funcția estetică), prin scrijelarea pe piesele de ceramică a unor motive decorative, mai mult ori mai puțin variate. Dar cine mai gătește astăzi în vase de lut? Și totuși ceramica de artizanat a înflorit într-o măsură ce nu putea fi câtuși de puțin bănuită în urmă

[2] Gheorghe Focșa, 1972, *Muzeul Satului – București*, București: Editura Meridiane, p. 23.

cu 50–60 de ani! Cu alte cuvinte, funcția estetică a devenit preponderentă, ba chiar exclusivă! Și este aproape de necrezut că mult prețuitele farfurii de Horezu sunt obținute printr-un proces tehnologic cvasi-neschimbat de mii de ani! (O spune unul ca subsemnatul, care i-a văzut învârtind cu piciorul străvechea roată și modelând lutul cu mâinile lor pe renumiții meșteri olari Victor Vicșoreanu și Stelian Ogrezeanu!...)

O sursă de inefabilă stare admirativă oferă arhitectura tradițională, din clipa în care – analizând noi ceva mai atent planurile, fațadele și volumele unor case țărănești – descoperim în elementele vizibile ascunsa *proporție de aur*. Această *„divina proporzione"*, după expresia lui Luca Paccioli, reprezintă raportul dintre două mărimi asimetrice (de exemplu: dintre lungimea și înălțimea fațadei, sau dintre lungimea și lățimea planului), astfel încât impresia asupra privitorului să fie una de maximă armonie și echilibru. Savante calcule matematice au stabilit că valoarea acestui raport este de 1, 618. În construcțiile reale, raportul se poate institui ca atare, în forma lui primară, simplă, dar de cele mai multe ori el este inculcat în diverse variante compuse, bazate pe comensurabilitate (cu aplicații care, în afară de fațadă și plan, mai vizează și dimensiunile prispei, ale acoperișului etc.). Întrebarea este: cum au putut fi realizate asemenea proporții armonioase de mintea unor țărani fără multă știință cărturărească, ba poate chiar neatingători de filele cărții? Un expert în cultura arhitecturală găsea că aceste realizări sunt „explicabile doar ca *intuiri* ale unor anume legi matematice sau fiziologice ale frumosului, din partea unor deosebit de înzestrați meșteri populari"[3]. Nu avem voie să nu-i dăm dreptate!...

Să zăbovim puțin și asupra ciudatei invenții care este *cumpăna fântânii*. Ca siglă, ea reprezintă un simbol nu numai al ideii de echilibru asimetric, ci mai ales al nevoii de a scruta nevăzutul de sub noi (substratul freatic, bogat în apa vieții) și din noi (straturile adânci ale conștiinței), dar nu oricum, ci printr-un elan verticalizat, în care un capăt al liniei este orientat spre cer, iar celălalt capăt spre adâncul vizat. (Tocmai această simbolistică ni se oferă discret spre decodificare într-un tablou precum *Cumpăna*, de Costin Neamțu – un plastician contemporan, profund legat de universul genialității freatice.)

Cu cumpăna fântânii trecem spre unele invenții arhetipale a căror semnificație debordează zona relațiilor fizice. Paradigmatice apar, în această privință, *puntea* și *scara*. Ele sunt, fiecare în parte, instrumente de transcendere, în dublu sens: de pe un țărm pe altul, dar și de pe un tărâm pe altul. Desprinsă de realitatea fizică, puntea devine un simbol al depășirii neînțelegerilor, blocajelor, inerției, adică (implicit) un simbol al comunicării – între indivizi, dar și între comunități și culturi; găsirea unor astfel de punți constituie proba de raționalitate în epoca de globalizare în care umanitatea a intrat din plin.

---

[3] Grigore Ionescu, 1971, *Arhitectura populară în România*, București: Editura Meridiane, p. 51 (subl. ns. – G. G.).

Iar în plan artistic, să ne amintim ce tulburător trăiește Alexandru Philippide menirea salvatoare a poeziei ca îndeletnicire spirituală:

M-atârn de tine, poezie,
Ca un copil de poala mumii,
Să trec cu tine puntea humii!...

Nu mai puțin pilduitoare în ordinea noastră de idei se dovedește a fi scara. Simbolistica ei este orientată ascensional, de regulă. Cu ajutorul scării coborâm în pivniță, dar cel mai adesea ne suim în podul grajdului să dăm jos fânul pentru vite, sau într-un pom ale cărui roade nu le putem culege stând pe sol. Tot pe o scară, cu capătul de sus în cer, sunt însă rânduite virtuțile și ispitele – primele străjuite de îngeri, celelalte de diavoli. Cine izbutește, după săvârșirea din viața pământească, să urce toate treptele ce compun această „scară a virtuților", acela ajunge în Rai. Așa a văzut urcușul mântuirii Ioan Scărarul (numele i se trage chiar de la scara a cărei revelație a avut-o și a transmis-o semenilor), iar fresca, bine conservată, a acestui spectacol vizual și moral de o tensiune frisonantă poate fi contemplată pe unul dintre pereții bisericii de la Mânăstirea Sucevița. Să mai observăm că cele două invenții arhetipale sunt complementare prin funcțiile lor – fapt reflectat și în simbolistică –, puntea fiind orientată pe dimensiunea orizontală a spațiului, iar scara pe dimensiunea verticală. De altfel, înțelepciunea freatică a surprins ea însăși această complementaritate, sancționând pe omul care vrea să sfideze realitatea, despre un astfel de ipochimen vehiculându-se ironic vorba că vrea să făurească „punte peste mare și scară la cer".

*

În viața spirituală. Ceva mai dificil de descoperit și de validat decât cele din sfera tehnică (unde realitatea e mai palpabilă), capacitățile anticipative (sau, în orice caz, de creație paralelă) ale genialității freatice în câmpul vieții spirituale nu sunt, totuși, mai puțin numeroase ori mai puțin spectaculoase. Dimpotrivă!...

*

În ***literatură***, de vreme ce nu li se nominalizează autorii, primele mari scrieri ale umanității pot fi plasate, fără riscul de a greși, sub raza plăsmuitoare a genialității freatice. Acolo își au sorgintea capodopere precum *Cântecul harpistului*, *Epopeea lui Ghilgameș*, *O mie și una de nopți*, *Panciatantra*, *Popol Vuh*, *Cântecul Nibelungilor* și, nu în ultimul rând, *Miorița* și *Meșterul Manole*. Chiar epopeile indiene *Ramayana* și *Mahabharata* (atribuite lui Valmiki,

respectiv lui Vyasa), sau *Kalevala* finlandeză (atribuită lui Lönnrot), poartă incontestabil pecetea geniului profund al popoarelor ale căror întâmplări de viață le narează.

Strălucirile genialității primordiale se manifestă însă și în producțiuni miniaturale. „Izvorât" el însuși ca ființă din acel strat primordial, Lucian Blaga i-a intuit pangenialitatea intrinsecă și, în anii în care a funcționat ca profesor de filosofia culturii la Universitatea din Cluj, le-a cerut studenților, cei mai mulți originari și ei din mediul rural, să vină din vacanțe cu poezii populare culese de la săteni. Faptul în sine mi-a fost relatat de vrednicul său student, Gheorghe Pavelescu (el însuși autor al unor lucrări clasice despre *mana* la românii din Munții Apuseni și despre „pasărea-suflet"). Din materialul obținut (precum, firește, și din propriile-i conspecte livrești), Blaga a alcătuit o antologie, pentru care a selectat numai fragmentele eclatante prin valoarea lor estetică și filosofică. Uneori a reținut doar trei sau chiar două versuri; spre exemplificare:

Cine crede dorului
Are casa cucului
Și odihna vântului[4].

Sau:

Fă-te, bade, trandafir
Și zboară la mine-n sân[5].

*

În ***muzică***, genialitatea freatică își face simțită prezența în trei registre. Primul registru ne întoarce întrucâtva la sfera tehnică, în măsura în care referențialul lui îl constituie instrumentarul artei sunetelor, mai exact *făurirea instrumentelor muzicale*. În anul 2003, Nicolae Mărgineanu, eminentul regizor de film artistic, a îmbogățit tezaurul cinematografic național cu un documentar ale cărui episoade se înseriază drept tot atâtea argumente în contextul nostru: *România muzicii tradiționale*. (Să observăm, fie și în paranteză, acest joc subtil între intenție și talent: un regizor artistic face un documentar despre o ipostază a artei!...) În cele două părți – „Instrumente aerofone" (fluierul, naiul, ocarina, cimpoiul, taragotul, buciumul, tulnicul, fanfara țărănească) și „Instrumente cordofone și de percuție" (vioara, cobza, broanca, țibulca, țitera, duba, tambura, buhaiul, drâmba, țambalul, toaca,

[4] Lucian Blaga, 1966, *Antologie de poezie populară*, ediție îngrijită de George Ivașcu, ilustrații de Mihu Vulcănescu, București: Editura pentru Literatură, p. 79. Iată și o altă variantă, cu 11 versuri, dintre care citățm primele 5: „Cine m-a dat dorului / Aibă casa cucului / Și odihna vântului. / Că nici cucul n-are casă, / Nici vântul țară aleasă" (p. 15).
[5] *Ibidem*, p. 57.

clopotele, clopoțeii, zurgălăii, frunza, solzul de pește[6]) – regizorul aduce în prim plan niște personaje vii, reale, la care, în conformitate cu logica prezentei expuneri, ne vom referi mai întâi ca la niște inspirați făuritori ai instrumentelor la care ei înșiși „cântă”[7]. Acești meșteri sunt personaje în film, altminteri, în viața reală, priceperea cu care își cioplesc și își șlefuiesc ei înșiși lăuta, cobza, drâmba, sau fluierul ni-i legitimează drept veritabile personalități. Un talent debordant, animat de un perpetuu neastâmpăr, îi impulsionează să modeleze instrumentele în forme noi: Șerban Izidor (din Stina, județul Arad) n-a fost mulțumit cu numai patru strune la vioara sa, astfel încât i-a mai adăugat una!... Ion Florea din Nereju (Vrancea) construiește viori cu „teluri”, un fel de dubluri ale strunelor de rând: trecute pe sub limba viorii, telurile amplifică sunetul, făcându-l auzit la depărtări sau în aglomerația de lume ce se adună la nunți și la alte ritualuri. Ca să nu mai vorbim de pâlnia sau goarna adăugate la vioară, îndeosebi în Transilvania, sau de fluierul „cu hang” (= cu ison), de fluierul dublu, de nai, ocarină *et eiusdem*...

Al doilea registru din muzică în care genialitatea freatică își cere recunoașterea este *interpretarea*. După ce l-ai văzut pe Șerban Izidor (cel din filmul lui Nicolae Mărgineanu) cum se zbenguie cu vioara prin aer sau pe

---

[6] Fie și numai enumerarea atâtor instrumente muzicale (unele cu denumiri nostime, nemaiauzite), din ambele categorii, dovedește o inventivitate creatoare excepțională. Să nu pierdem din vedere faptul că interpreții își făuresc ei înșiși instrumentele din care „cântă” (sau, oricum, ele sunt făurite în sat); nici măcar viorile nu și le cumpără! „Instrumentul clasic, din magazin, nu va suna niciodată ca instrumentul popular”, afirmă, în filmul lui Nicolae Mărgineanu, Dumitru Iederan (din Carej, jud. Satu Mare), în timp ce lucrează cu sârg la o nouă vioară.

[7] Am pus între ghilimele verbul ce desemnează acțiunea interpretării muzicale, fiindcă, la o privire excesiv riguroasă, o expresie precum „a cânta la vioară” pare inadecvată. Unele limbi de circulație atașează instrumentului verbul „a se juca”, de exemplu: *to play the violin* (engl.), *jouer du violon* (fr.), *Geige spielen* (germ.), *играть на скрипке* (rus.), în timp ce pentru „a cânta din gură” au expresie separată, respectiv: *to sing*, *chanter*, *singen*, *петь*. Lucrurile nu trebuie însă lăsate la simpla constatare. Dacă există o legătură strânsă între limbă și gândire (cum știm din teoria antropo-lingvistică Sapir–Whorf), atunci extensia, caracteristică limbii române, a lui „a cânta” de la interpretarea vocală la cea instrumentală va fi având o semnificație de neignorat. Dacă gura (cvasi-instrumentul cântător) face parte din ființa fizică a omului, atunci tot așa, în momentul în care este pus să sune, orice instrument muzical propriu-zis devine și el o prelungire a făpturii umane! Am avut cândva, personal, prilejul unei convorbiri cu un cioban din Bârsești (Vrancea): moș Stoian, zis Novac, renumit ca un virtuoz al fluierului. Însă nu pe scenă își arăta el virtuozitatea – scena lui erau poienile prin care își conducea la pășunat turma de oi. Spunea moș Stoian (după ce mai întâi „mi-a zis” *Șiragul*, *Nuneasca* și, bineînțeles, *Miorița*): „Dacă-i fluierul bun, el are voce și te duce singur…, hierbe-n lăuntru, tu numa' dai din dește”. Referitor la sintagma „mi-a zis”, e de precizat, în continuitatea prezentei argumentări, că însuși verbul „a cânta” (dintr-o expresie precum „a cânta din fluier / din lăută / din cobză”) este adesea înlocuit cu „a zice”, ca în aceste versuri de Octavian Goga: „La cârciumă-n Dealu-Mare / De trei zile țin soboru… / De trei zile beau și-mi zice / Din lăută Laie Chioru!”.

după ceafă, făcând-o să vibreze la fel de limpede ca și cum ar fi în poziția normală (aici potrivindu-se de-a binelea și ideea de „cântare" ca „joc"!), un Nigel Kennedy jonglând pe scenă cu vioara fără, totuși, să se abată mult de la poziția normală, nu ți se mai pare un interpret chiar ieșit din comun!... În sfârșit, o virtuozitate pe cât de simplă pe-atât de neașteptată (și dificilă – a se încerca, spre convingere!) este cântatul din frunză (pe care nici nu știm unde să-l repartizăm: în zona tehnicii, sau în aceea a interpretării?)!...

...Iar excelența muzicală a acestor făpturi umane trăind simplu și genial în sânul unei naturi generoase nu se oprește la făurirea instrumentelor și la interpretare; prin prestația lor, acești „cei mai buni copii ai firii" (ca să-l invocăm iarăși pe Goga) se plasează într-un al treilea registru al muzicii, adică chiar în miezul a ceea ce numim *creație*! Ei au inventat genuri (evident, folclorice, dar de mare valoare artistică): fadoul portughez, cançoneta italiană, doina românească, bocetul... Multe dintre asemenea creații folclorice au fost preluate și promovate în cadrul școlilor naționale din muzica europeană, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea. În plus, muzica folclorică nu este deloc simplă în structurile ei. S-a scris, de exemplu, în etnomuzicologie, despre *ritmul aksak*. Termenul acesta, originar din limba turcă, înseamnă „șchiop" și denumește un ritm în care se combină măsuri asimetrice de doi și trei timpi. E întâlnit mai ales în muzica de dans. O vreme el a fost cunoscut ca „ritmul bulgăresc", dar, de la înălțimea reputației sale internaționale, Constantin Brăiloiu a dovedit că acel ritm este la fel de frecvent la greci, albanezi, români, turci și, mai departe, la turcmeni, armeni, indieni, beduini, berberi, tuaregi, africanii Bantu, ba chiar și în dansurile sud-americane[8]. Fapt semnificativ, ritmul aksak a pătruns și în creația muzicală cultă, în unele compoziții ale lui Béla Bartók și Igor Stravinski. Original (și originar) este, de asemenea, în muzica folclorică *sfertul de ton*; și acest procedeu structural a ajuns în stratul „de sus", preluat de Béla Bartók, dar mai ales de George Enescu. Rezultatele unor astfel de analize structurale pot fi uneori de mare efect. Recurg din nou, cu o emoție aparte, la o revelație pe care am avut-o cu mulți ani în urmă. Păstrez, anume, în fonoteca mea de teren un bocet din Soveja, satul meu de baștină. În urzeala lui simplă, bocetul respectiv e compus din patru ghiersuri (linii cântate), trei fiind versuri propriu-zis, improvizate (al treilea fiind refrenul celui de al doilea), iar ultimul fiind constituit dintr-o serie triplată de trei „of"-uri. Două femei bocesc simultan, dar asumându-și pe rând, alternativ, ghiersurile: atunci când una intonează versurile, cealaltă intonează seria de „of"-uri. Un ascultător neutru (dar avizat) poate lesne dobândi impresia că ascultă, în *acest bocet, o fugă de Bach, în structura ei cea mai simplă*, alcătuită din două teme ce se urmăresc una pe cealaltă!...

[8] Cf. Constantin Brăiloiu, 2009 (1984), *Problems of Ethnomusicology*, ed. and transl. by A. L. Lloyd, Cambridge: Cambridge University Press, p. 133 (întreg articolul despre sistemul ritmic aksak: pp. 133–167).

*

În filosofie. O prejudecată modernă asociază filosofia cu construcțiile doctrinare și cu autorii care le-au elaborat. În realitate, primele acte de filosofare s-au cristalizat sub formă de precipitat: apoftegma, aforismul, zicala, proverbul. Prin urmare, *paremiologia* ar trebui să ocupe locul de capitol prim în orice manual de filosofie. Așa cum observam într-un eseu mai vechi[9], o culegere cât mai cuprinzătoare de proverbe conține toate capitolele clasice ale unui sistem de filosofie, adică: o ontologie, o gnoseologie (o epistemologie ar fi impropriu spus), o praxiologie, plus o etică și o estetică. Și mai spuneam atunci: „Când gânditori ca Schopenhauer, Nietzsche, Blaga sau Cioran ajung a se exprima în aforisme, faptul nu va să însemne oboseală, vlăguire a forțelor lor spirituale, ci «*descensus ad fontes*», atingere a substratului freatic preaplin și peren al filosofiei originare, al «*Urphilosophie*»-ei"[10].

Și din alt motiv decât rutina gândirii, filosofia este o zonă în care genialitatea freatică pare mai puțin persuasivă. Față de lumea artelor (să zicem), dezavantajul filosofiei vine din modul de expresie: în timp ce artele se servesc de imagini și de sunete, gândurile filosofice se înveșmântează în cuvinte. Precum oamenii, însă, cuvintele se supun unei ierarhii: unele cuvinte se tăvălesc în mlaștina vulgarității, împreună cu cei ce le rostesc; altele sunt argotice („Argoul e cuvântul ajuns cerșetor", reflecta Victor Hugo, dar marele romantic știa, desigur, că, uneori, cerșetorul este o epifanie, un mandatar al divinității!); alte cuvinte duc o „viață" normală, sunt bunuri de masă; iar altele au slava și strălucirea conceptelor. Ei bine, filosofia lucrează cu concepte. Din fericire, totuși, filosofia nu se reduce la concepte: acestea sunt operaționale în măsura în care se arată capabile să exprime idei, relații, nuanțe, distincții. Or, această capacitate nu le este exclusă cuvintelor rostite la nivelul freatic – ba încă unora le este dăruită cu asupra de măsură, așa cum au demonstrat susținători iluștri ai acestei cauze, printre care filosofii Martin Heidegger și Constantin Noica, sau un lingvist cu aplecare spre antropologie ca Benjamin Lee Whorf. Cine ar îndrăzni să atribuie o aură conceptuală unui cuvânt abia sesizabil, compus din două litere numai, precum românescul „ba"?! Și totuși, această particulă lexicală – cu o semantică jucăuș (iar uneori persiflant) negatoare – deține o rezervă latentă de energie dialectică: plasată în fața particulei „da" (rezultând, așadar, sintagma „ba da"), ea întărește calitatea afirmativă a aceleia. A fost obsesia care l-a muncit pe cel ce s-a aplecat ca nimeni altul asupra rostirii românești: „gândul că limba noastră de pădurari, oieri și dieci este

---

[9] Gheorghiță Geană, „Filosofia proverbelor", în *Suplimentul literar-artistic al Scânteii tineretului*, nr. 50 (273), sâmbătă, 13 decembrie 1986.

[10] *Ibidem*. A fost prima oară (în articolul citat) când am utilizat termenul „freatic", în același sens în care încerc a-l dezvolta în contextul de față.

pe măsura filosofiei”[11]. Și a dovedit faptul cu prisosință... Cu credibilitatea celui situat într-un spațiu generator și de autoritate politică (altminteri fără nici o implicare de acest fel în contextul de față), ceva asemănător spusese și antropo-lingvistul american Lee Whorf, atunci când afirmase că: „limba Hopi este capabilă să explice și să descrie corect, în sens pragmatic sau operațional, toate fenomenele observabile din univers”[12].

Să ducem însă asemenea idei mai departe și să observăm că acești semeni ai noștri – inadecvat numiți „primitivi” de mentalitatea evoluționistă a secolului al XIX-lea – aveau, ca și noi, o deosebită sensibilitate reflexivă în fața existenței. Nu e de mirare, atunci, că *în cugetările lor putem descoperi idei sau principii pe care le regăsim în marile doctrine filosofice*. Iată, de pildă, întreaga *etică dualistă* surprinsă de gândul Vulturului Suprem (șeful amerindienilor Pawnee, sfârșit de sec. XIX): „Toate lucrurile sunt câte două. În spiritele noastre suntem duali: binele și răul. Cu ochii noștri vedem două lucruri – unele care sunt cuviincioase, altele care sunt necuviincioase... Avem mâna dreaptă care lovește și face rău, precum și mâna stângă plină de bunătate, lângă inimă. Un picior ne poate duce pe o cale rea, celălalt picior ne poate îndrepta spre bine. Așa sunt toate lucrurile, câte două – toate câte două”[13]. Iată, acum, și celebrul *principium individuationis* (temă de discuții în Evul Mediu pentru Thoma d’Aquino, Duns Scotus, Leibniz, dar și în sec. XX pentru Jung și Russell) în formularea spontană a Trăgătorului-cu-Arcul (tribul Teton Sioux): „Toate păsările, chiar și cele din aceeași specie, nu sunt aidoma între ele – și la fel e cu animalele și cu ființele umane. Motivul pentru care Wakantanka nu face două păsări, sau două animale, sau două ființe umane exact la fel este pentru că fiecare este situat de Wakantanka aici, astfel încât să fie o individualitate independentă și să se bazeze pe sine însuși”[14]. Iar Constantin Noica s-ar mira cu bucurie, o dată mai mult, descoperindu-și reiterată nu numai viziunea sa asupra virtuților profunde ale unei limbi smerite, dar și pe aceea privind *cercul ca structură ontologică*, chiar dacă Cerbul Negru (om sfânt pentru Oglala Sioux) se exprimă mai naiv și mai concret: „tot ceea ce un indian [= un amerindian Sioux] face se situează în cerc,

---

[11] Constantin Noica, 1970, *Rostirea filosofică românească*, București: Editura Științifică. pp. 204–206. Pentru încercarea de a valida la scară universală exegeza lui Noica asupra limbii române, în lumina hermeneuticii de tip heideggerian și a teoriei Sapir–Whorf, a se vedea: Gheorghiță Geană, 2009, „Rostirea românească: un individual cu înzestrare ontologică”, în: Viorel Cernica & Mona Mamulea (coord.), *Studii de istorie a filosofiei românești*, vol. V, pp. 12–25, București: Editura Academiei Române. Reeditare în: *Glasul Bucovinei*, anul XVII, nr. 2 (66), 2010, pp. 26–38.

[12] Benjamin Lee Whorf., 1982 (1956), *Language, Thought, and Reality*, selected and edited by John B. Carroll, Foreword by Stewart Chase, Cambridge, Ma.: The M.I.T. Press, p. 58.

[13] * * *, 1993, *Native American Wisdom*, A Running Press Miniature Edition, Philadelphia & London: Running Press, p. 24.

[14] *Ibidem*, p. 52. Wakantanka – grafiat în alte fragmente și Wakan-Tanka, sau Wakan Tanka – este „Marele Spirit”, zeitatea supremă.

iar aceasta se petrece așa întrucât totul tinde să fie rotund... Cerul este rotund și am auzit că și Pământul e rotund ca o minge și că așa sunt toate stelele. Vântul, când atinge puterea lui maximă, se învârtește. Păsările își fac cuiburile ca niște cercuri, pentru că religia lor este aceeași cu a noastră... Chiar și anotimpurile, în schimbarea lor, formează un mare cerc și întotdeauna revin acolo unde au fost. Viața unui om e un cerc de la copilărie la copilărie – și așa se întâmplă peste tot unde se mișcă o putere"[15].

Plecând de la moș Pavel din Hitiaș, firul discuției ne-a purtat, astfel, spre o categorie de oameni înzestrați cu o impresionantă capacitate reflexivă. Iar șirul lor nu se oprește aici. În perioada interbelică, etnologul francez Marcel Griaule a reconstituit cosmologia și mitologia culturii africane Dogon cu ajutorul unui interlocutor-cheie de excepție, Ogotemmêli[16]. Mai aproape de anii noștri, germanul Ivo Strecker și partenera sa Jean Lydall i-au urmat metoda în Etiopia, mijlocitorul numindu-se de astă dată Baldambe[17]. Pare lipsit de sens să ne întrebăm – de vreme ce nici o ipoteză n-ar avea vreo șansă de verificare – ce ar fi devenit aceste figuri de frustă genialitate dacă vârtejurile vieții le-ar fi propulsat spre zonele centrale ale civilizației și culturii, în primul plan al vieții sociale. În ce mă privește, într-un moment al poziției mele de om al catedrei universitare, am încercat un exercițiu de restituire ideală: odată, în una dintre prelegerile mele de la Facultatea de Filosofie, am vorbit despre moș Pavel din Hitiaș, despre virtuțile lui de gânditor arhetipal, invitându-i pe studenți să-și imagineze că el ar fi putut sta în locul meu, la catedră. Și pentru ca acest exercițiu mental să nu rămână o pură ficțiune, am pus în mișcare în fața lor un casetofon cu o bandă audio din fonoteca mea de teren, pe care înregistrasem mărturii ale celui în cauză. Într-un fel, am încercat să-i dau ceva din ceea ce i se cuvenea. *Suum cuique tribuere*, spuneau latinii...

*

În morală. Dacă vom cădea de acord că *morala e sufletul culturii*, atunci nu vom evita să căutăm genialitatea și în sfera moralei. Dar există oare așa ceva, acolo? Ar trebui ca investigația noastră să nu nimerească în gol, întrucât cvasi-definiția de mai sus suportă conversiunea logică; adică, potrivind un pic termenii, putem spune tot atât de bine că *morala e cultura sufletului*. În prelungirea acestor gânduri, vom conchide că prin morală se încununează însăși *personalitatea*.

---

[15] *Ibidem*, p. 20.

[16] Marcel Griaule, 1966 (1948), *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmêli*, Paris: Fayard.

[17] Jean Lydall & Ivo Strecker, 1979, *The Hamar of Southern Ethiopia*, II: *Baldambe Explains*, Hohenschäftlar: Klaus Renner Verlag; de asemenea: Ivo Strecker, 1998, „«Our good fortune brought us together». Obituary for Baldambe", in *Anthropology and the Question of the Other*, ed. by Tullio Maranhão, pp. 59–68, Stuttgart: Franz Steiner Verlag (*Paideuma* 44).

Dacă lucrurile stau astfel, căutarea noastră are sens. Nu ignorăm, desigur, premisa că, în cunoaștere și în artă, geniile survin cu frecvență rară, dar în morală ele apar și mai rar. De obicei, în morală, genialitatea este asociată sacrificiului de sine întru binele semenilor. Reperul acestei ipostaze a genialității este Hristos, Care a luat asupră-Și toate păcatele lumii. L-au urmat martirii; aceștia, fideli cu orice preț învățăturii creștine, au adus în lume tipul de ființă umană ce se jertfește pentru o idee, adică pentru ceva imaterial[18].

Există însă și în *viața de obște* situații în care jertfa de sine este prezentă, dar prin sublimare. În ele moralitatea se manifestă ca stare de puritate în sine. Ce condiție ar fi necesară pentru ca în asemenea cazuri atributul de genialitate să nu intre sub suspiciunea de exagerare? Una singură ni se pare suficientă, anume: *excepționalitatea*. Două exemple, spre edificare. Unul îl aflăm în obiceiul de a primi moartea „pe pământ", practicat în vechime, în diverse zone etnografice românești. În Vrancea, când unui om i se apropia sfârșitul, era luat cu o țoală și așezat pe „pomesteală" (lămuritor spus: pe pământul care, în locuința tradițională a țăranului, constituia dușumeaua). Conform obiceiului, când îi sună ceasul, omul se spovedește și se împărtășește, spre a trece pragul-cel-mare cu sufletul purificat. După datina veche, însă, spovedania și împărtășania nu erau de-ajuns – se socotea că și locul în care omul își dădea duhul trebuia să fie un loc curat. Morala curentă nu validează însă patul ca un astfel de loc. Pe scurt, nu se putea muri în pat, fiindcă acesta nu este un loc curat: în el un copil va fi făcut pipi, sau e locul unde se face dragoste, sau, de asemenea, poate că patul va fi fost făcut din lemne furate. Să recunoaștem, gravitatea tulburătoare conferă situației condiția de excepționalitate. Celălalt exemplu ni-l furnizează Mircea Vulcănescu, care, provocat de nemulțumirea tipic umorală a lui Emil Cioran cum că românii n-au dat sfinți, i-a răspuns acestuia: „Ar fi trebuit s-o vezi pe baba pe care am cunoscut-o eu într-un sat îndepărtat, ai cărei genunchi lăsaseră urme pe pământul colibei, de atâtea mătănii ce făcuse. Adevărata sfințenie n-are nevoie să se arate și să fie recunoscută"[19]. De această dată, condiția de excepționalitate rezultă din perpetuitatea unui gest ritualic, efectuat zilnic, într-o desăvârșită smerenie.

Genialitate freatică și geniu personalizat

După atâtea prezentări de cazuri, ceea ce era de demonstrat s-a demonstrat. Am acumulat suficientă îndreptățire spre a generaliza că *nu există domeniu al vieții sociale în care performanțele excepționale să nu-și aibă determinarea în*

[18] A se vedea volumul: ***, 1982, *Actele martirice*, traducere, studiu introductiv, note și comentarii de Pr. Prof. Ioan Rămureanu, București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., col. „Părinți și scriitori bisericești" (11). În carte sunt prezentate jertfele unor martiri creștini din secolele II–IV.

[19] Emil Cioran, „Scrisoare către Vivi Vulcănescu", din 20 ianuarie 1966; în: Marin Diaconu, 2001, *Mircea Vulcănescu. Profil spiritual*, București: Editura Eminescu, p. 116.

stratul adânc al resurselor freatice. Rămâne să aducem, în continuare, unele precizări privind *relația dintre genialitatea freatică și geniul personalizat*. În mare măsură, relația aceasta este cuprinsă chiar în semnificația cuvântului „freatic"; recurgând la o formulă de ordin metaforic, vom spune că relația este similară cu aceea dintre izvor (mai exact: dintre pânza freatică, din care țâșnește la lumină izvorul) și fluviul majestuos, a cărui apă bogată conține viață, fertilizează câmpiile întâlnite în cale, poartă pe undele ei corăbii cu mărfuri, cu oameni, cu vise...

Petru Comarnescu a definit această relație pe seama lui Constantin Brâncuși. După câteva comentarii stilistice despre Cézanne și Gauguin, criticul remarca: „se poate vorbi și la Brâncuși de trezirea în conștiința și în năzuințele sale de artist a acelui «inconștient colectiv» teoretizat de Jung, sau de supunerea la o structură specifică, la un anumit limbaj stilistic, care, în cazul său, a fost acela al artei populare românești, cu vechile și mai noile ei sensuri folclorice și cu străvechea ei stilistică"[20]. Dan Hăulică merge încă mai departe și invocă pentru înțelegerea lui Brâncuși estetica vestigiilor noastre preistorice: „sculptura sa este culminația unor îndelungi acumulări anonime – *țâșnirea în lumină* a unor *bogății acumulate tăcut*, de-a lungul mileniilor"[21]. Și, ceva mai încolo: „E vorba de rădăcinile înseși ale creației, e vorba de *a te cufunda în izvoarele de putere* ale unui popor"[22]. Am subliniat dinadins, în ultimele două citate, anumite cuvinte, întrucât viziunea din lucrarea de față – despre genialitatea freatică – își află în acele sintagme tot atâtea îmbucurătoare puncte de sprijin.

Legătura creației brâncușiene cu substratul freatic este așa de evidentă, încât cazul Brâncuși dobândește o valoare paradigmatică. La fel am constata, probabil, și dacă, în minte cu acest gând, ne-am apropia (să zicem) de Blaga, sau de Garcia Marquez, sau de *Sturm und Drang*-erii germani influențați de poezia populară din țara și din epoca lor. Nu întotdeauna însă lucrurile „se văd" atât de limpede. Asupra lui Eminescu, sau Arghezi, sau Kant (fiindcă tot ne-am răsfățat cu exemple din filosofie) ar trebui să zăbovim mai mult dacă ar fi să-i abordăm din perspectiva prezentei cercetări. În asemenea situații soluția ar fi apelul la conceptul blagian de „matrice stilistică". Iar atunci apare întrebarea: cum se raportează genialitatea freatică la matricea stilistică? Lăsăm deocamdată problema deschisă, cu puternica presupoziție că, teoretic, ele sunt compatibile, iar topografic se află la același nivel de profunzime[23].

---

[20] Petru Comarnescu, 1972, *Brâncuși. Mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, București: Editura Meridiane, p. 192.

[21] Dan Hăulică, 1968, „Brâncuși", în: *Colocviul Brâncuși (13–15 octombrie 1967)*, București: Editura Meridiane, pp. 16–27 (cit.: p. 17).

[22] *Ibidem*, p. 23.

[23] Exemplul lui Kant este unul special și merită un minimum de lămuriri, *hic et nunc*. Însuși Kant concepea filosofia drept o îndeletnicire universalistă, aceeași dacă este practicată de

În schimb, nu e nevoie de o intensă mobilizare argumentativă pentru a pune în evidență relația dintre genialitatea freatică și geniul personalizat, în domeniul muzicii. Într-adevăr, ceea ce s-a întâmplat în muzică în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea rămâne un fapt pilduitor pentru șansa „păcii eterne" (ca să-l parafrazăm pe același Immanuel Kant) între național și universal în cultură. Secolul al XIX-lea a consacrat pe scena istoriei europene statele naționale. După ce s-au afirmat în plan politic, națiunile aveau nevoie să-și afirme identitatea și în plan spiritual. Cea mai bine cristalizată mișcare de acest fel s-a manifestat în muzică, sub forma „școlilor naționale". Ele au înflorit pe seama „izvoarelor de putere" despre care vorbea Dan Hăulică, puse în valoare de genii exponențiale: școala poloneză (cu Chopin în prim plan), școala cehă (cu Smetana și Dvořák), școala ungară (cu Liszt și Bartók), școala română (cu Porumbescu și Enescu), școala norvegiană (cu Grieg) – ca să le menționăm doar pe acelea din țări de mici dimensiuni.

Încheiere

Am încercat în aceste pagini să facem puțină dreptate unei lumi de străluciri tăcute. Ar fi însă o eroare să se creadă că am luat de pe un taler spre a pune pe celălalt, sau că am șters orice gradare valorică între cele două forme de genialitate – freatică și personalizată. Nici un act de dreptate nu e real dacă se răsfrânge printr-o nedreptate asupra altei părți.

Neliniștea instaurării unei confuzii valorice vine din faptul că, între multe alte ecouri, tropismul îndelungat al antropologilor față de umanitatea „primitivă" (un atribut resimțit ulterior ca incomod, dar, oricum, semnificând arhaicitatea) a produs în conștiința omului modern o provocare la adresa unui antropocentrism ce exalta individualitatea excepțională. Să ne reamintim că antropologia s-a cristalizat ca știință în secolul al XIX-lea: la 1871, Edward B. Tylor formula definiția modernă a conceptului antropologic principal – cultura –, iar în continuare, timp de un secol, miza acestei discipline va fi studiul culturii primitive. Ce-i drept, în programul inițial, cultura primitivă era doar o oglindă în care omul metropolitan se privea pe sine și instituțiile sale (familia, legalitatea, religia etc.), descoperindu-și imagini prezumtive din etapele prime ale devenirii proprii (de unde și eticheta oximoronică „strămoșii noștri contemporani", aplicată acelor imagini). Oricum, noutatea, exotismul, naivitatea, precum și alte aspecte ale acelei lumi, au generat o veritabilă fascinație pentru cultura primitivă. Această cultură (să-i zicem, mai larg,

---

ființe de pe Pământ sau de pe vreo altă planetă, așadar independentă de orice condiționare localizată în ceea ce noi am putea aduce în discuție ca „matrice stilistică" sau „substrat freatic". Și totuși, atât prin comportamentul său strict ordonat după un orar, cât și prin principiul imperativului categoric pe care el l-a enunțat, filosoful de la Königsberg se dovedește profund impregnat de unele trăsături esențiale ale spiritului german.

tradițională) este însă una de tip comunitar (*Gemeinschaft*, a numit Ferdinand Tönnies forma respectivă de comunitate), în care individul este absorbit aproape total în rețeaua de relații și de interese ale colectivității. Așadar, fascinația pentru umanitatea tradițională, comunitară, se instala, oarecum în răspăr, într-o perioadă în care modelul uman individualist era încă viu. El se constituise cu câteva secole în urmă, în Renaștere, se întruchipase într-o pleiadă de figuri titanice de felul unui Leonardo sau Michelangelo, iar acum se vedea încurajat o dată mai mult de apariția în forță pe scena istoriei a unei clase sociale elitiste: burghezia.

Totuși, deși îndatorată unei experiențe formative ce s-a consumat pe teritoriul imperial al antropologiei, pledoaria aici desfășurată nu ascunde nici un fel de intenție de a interveni artificial în relația valorică dintre cele două tipuri de genialitate. De altfel, cine are simțul valorilor nu poate greși. Vorbind despre fervoarea cu care Rodin, privind catedralele medievale, admira efortul colectiv al pietrarilor de demult ce le înălțaseră, Dan Hăulică remarca lucid: „Însă, în propria lui artă, Rodin rămâne o culminație fascinantă tocmai a individualismului”[24]. La rândul său, Comarnescu își nuanța, de asemenea, comentariul despre Brâncuși, din care am citat anterior: nu la un act de imitație s-a dedat artistul, ci la unul de stilizare ca depășire, marcând o schimbare de perspectivă în istoria artei[25]. Și tot aici își află locul – unul al limpezimilor de gând și de atitudine – Mircea Vulcănescu, figura ministerială care, la biroul său de unde răspundea de tezaurul țării în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, ținea pe masa de lucru fotografia baciului Vasile din Bârsana Maramureșului, tainicul sfetnic spre care privea, îngândurat, ori de câte ori avea de luat o hotărâre importantă!... Într-un plan ideal (altminteri la data aceea osemintele lui se odihneau, neaflate, în câmpul de martiri de la Aiud), filosoful nostru își însușise parcă și el, *avant la lettre*, dubla calitate de „elev” și de „martor” al lumii arhaice, tradiționale, pe care Claude Lévi-Strauss și-a mărturisit-o la 5 ianuarie 1960, în prelegerea inaugurală a cursului de antropologie socială, ținut la Collège de France; lecție de supremă smerenie a oricărui antropolog!...

Nu suntem însă departe nici de Immanuel Kant: geniul, afirma filosoful între filosofi, este natura prescriind reguli artei. Înțeles bine, ca sălășluind germinativ în tainițele adânci ale unei lumi genuine (numită, la plural, de cercetătorii germani din secolul al XIX-lea *„Naturvölker”*), geniul freatic reiterează definiția kantiană, evocând *firescul ca matrice originară a oricărei creații de anvergură excepțională.*

Spuneam la început că genialitatea freatică e o stare, una de adâncime. Cum se va fi înțeles ulterior, unii dintre purtătorii ei au avut, totuși, norocul

---

[24] Dan Hăulică, *art. cit.*, p. 23.
[25] Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 193.

de a-și face percepute vibrațiile talentului sau gândului lor la suprafață, în cercuri sociale de elită. Cei mai mulți au rămas însă neștiuți, justificând (din păcate, zicem noi – n-are a face, ar zice ei) condiția de anonimitate. Cu chipuri de pus în icoane, acolo, la locul lor, în comunitatea în care trăiesc, ei au contribuit și contribuie mereu la mai mult decât bunul mers al lucrurilor, părtași la sentimentul tacit că, totuși, chiar trăim în cea mai bună dintre lumile posibile!...

Gheorghiță Geană

Lucia Afloroaei

Memorie arhaică și ritual

În cele ce urmează voi avea în vedere considerațiile lui Mircea Eliade în legătură cu miturile cosmogonice și cu genul de memorie care le este proprie, o memorie regăsită de regulă în ritualuri, ceremonii, narațiuni etc.

Dacă narațiunile cele mai vechi pentru istoria spirituală a omului sunt cele proprii unor mituri cosmogonice, atunci orice altă narațiune prelungește și reia mitul ca atare. Aceasta este ideea la care revine în mai multe rânduri Eliade, spre a o relua în convorbirile sale cu Claude-Henri Rocquet[1]. Aduce ca exemplu în acest sens situația romanului modern, care, asemeni vechilor narațiuni, tinde să aibă uneori valoare revelatorie[2]. Unele elemente narative proprii vechilor mitologii revin în mitologia nouă pe care o exaltă omul modern (de pildă, în mitul tehnicii și al tehnocrației, când oamenii sunt văzuți asemeni unor eroi „înarmați cu logică și cu tot felul de instrumente"[3]). Alte elemente se acoperă de uitare, fiind recuperate anevoios și parțial de cei care cercetează vechile culturi sau forme de spiritualitate.

Însă narațiunea cu valențe mitice nu are doar o funcție cognitivă, și nici doar una estetică. Ea conduce mult mai departe, căci realizează uneori un gen de soteriologie comună sau cotidiană. Acest lucru este afirmat în mod deschis și limpede de către Eliade: „cel care știe să povestească poate, în anumite împrejurări grele, să se salveze"[4]. Oferă în acest sens un exemplu din anii războiului, amintind unele întâmplări din lagărele de concentrare rusești. „Cei care, în baraca lor, aveau norocul să aibă un povestitor de basme, au supraviețuit în număr mai mare. Ascultarea poveștilor i-a ajutat să treacă prin iadul lagărului de concentrare". Argumentul este expus pe larg de Eliade în interviul din 18 noiembrie 1983, pe care i-l acordă lui Frédéric de Towarnicki, unde oferă și un exemplu deosebit de relevant[5]. Vom reda în continuare un mic fragment din acest interviu. „De altfel, spune Eliade, am o dovadă emoționantă a puterii deținute de povestire. În cartea sa, *Al șaptelea cer*, un scriitor român de origine franceză, Biemel, povestește internarea lui

---

[1] *Cf.* Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, traducere și note de Doina Cornea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 141.
[2] *Ibidem*, pp. 144-145.
[3] *Ibidem*, p. 145.
[4] *Ibidem*, p. 156.
[5] Acest interviu este reluat parțial în volumul *Întâlnirea cu sacrul,* realizat de Cristian Bădiliță și Paul Barbăneagră, Editura Axa, Botoșani, 1996, pp. 32-33.

brutală într-un lagăr siberian, după năvălirea trupelor sovietice în România. Prizonierii lucrau în acest lagăr câte 18 ore pe zi și nu primeau decât 1800 calorii. Într-unul din hangare, unde foarte mulți deținuți mureau noaptea, era și o babușca, o țărancă rusoaică foarte bătrână, care le spunea în fiecare seară povești atât de extraordinare, încât deținuții se hotărâră, pentru ca ea să rămână în viață, să-i dea fiecare o porție din tainul lor; ba chiar n-o mai lăsară să muncească afară. Cum venea seara, ea prindea să spună bieților oameni frânți de muncă povești, basme, care le aduceau aminte de copilărie: despre un erou viteaz ucigând un balaur înspăimântător etc... Ei bine, din prima seară cu povești nici un prizonier n-a mai murit în hangarul acela, în vreme ce în altele numărul morților se ridica la 18-20 pe săptămână. Din primele timpuri, vedem că există o nevoie existențială de a asculta sau a citi povești…, nu doar de a percepe forme și sunete". Să observăm acum că întâmplarea evocată de Eliade se constituie ea însăși ca un ritual distinct, cu mai multe personaje și roluri, căci nu e vorba doar de simpla ascultare a unor povești.

Însă cum anume reușește narațiunea – mai ales cea mitică – să constituie la limită o formă de soteriologie cotidiană, cum se întâmplă în exemplul de mai sus?

Înainte de toate, o astfel de narațiune ne reamintește ceea ce are valoare paradigmatică, exemplară. Mai exact, cu orice mit viu, care se regăsește într-un ritual sau în comportamentul colectiv, se reface însăși memoria originii. Comentând această idee, Claude-Henri Rocquet face câteva considerații prețioase în acest context. Observă că pentru Eliade „adevărata *anamnesis* istoriografică se revarsă și ea într-un timp primordial, timpul în care oamenii își fondau comportamentele culturale, crezând totodată că aceste comportamente le erau revelate de ființe Supranaturale"[6] (citează aici un loc din *Aspecte ale mitului*). Va spune că vede în romanul eliadesc „o alegorie a istoricului religiilor care restituie memoria oamenilor uituci și care, prin această memorie, îi salvează. Astfel, orice memorie ar fi o memorie a originii, și orice memorie a originii ar fi lumină și mântuire. Fiindcă nimic nu e pierdut; fiindcă, datorită timpului ce nestrămutat distruge și creează, originea a căpătat un sens"[7]. Așadar, cu orice mit se reface mitul originii și, înainte de orice, mitul cu intenție cosmogonică. Iar acesta realizează un gen de restaurare a condiției omenești: omul este readus, în chip simbolic, acolo unde el poate să recunoască un sens mai cuprinzător al celor existente. Este ceea ce poate să-l ajute în înțelegerea și în depășirea unor situații ce-i apar absurde, lipsite de sens.

Revin la ideea de mai sus, reluată de Claude-Henri Rocquet, anume că „orice memorie ar fi o memorie a originii". Ne dăm seama că se referă aici

[6] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, traducere de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu, Editura Univers, București, 1978, p. 130.
[7] Cristian Bădiliță și Paul Barbăneagră, *Întâlnirea cu sacrul*, ed. cit., p. 156.

la memoria pe care o implică acele narațiuni ce au valoare mitică sau care sunt asemeni celor mitice. Or, memoria mitică se face prezentă deopotrivă în narațiune și în ritualul mitic, simbolic[8]. Iar atunci când este săvârșit un ritual, referința comportă două niveluri: pe de o parte, la însăși creația lumii, iar pe de altă parte, la originea unui lucru anume sau a unui comportament omenesc în legătură cu care se îndeplinește un ritual.

Există, așadar, o memorie a celor petrecute în scenariul cosmogonic (Eliade o numește primordială) și o memorie a originii unor lucruri sau comportamente. Anumite mărturii vechi sunt deosebit de elocvente în această privință. Reiau un exemplu pe care îl oferă Eliade însuși. „În cursul ritualului de vindecare, șamanul /dintr-o anumită zonă tibetană/ nu se mărginește numai să rezume cosmogonia, ci îl invocă pe Dumnezeu și-l *roagă din toată inima să facă o nouă lume*. Una din aceste rugăciuni începe prin a aminti că «pământul a fost creat, apa a fost creată, universul a fost creat. Au fost de asemenea create berea rituală *chi* și prinosul de orez *so*» și încheie cu o evocare: «Veniți, Duhurilor!»"[9]. Importă înainte de toate, așadar, creația originară a lumii. Din economia simbolică a unui ritual de acest fel nu poate lipsi referința la însăși creația lumii, oricât de sumară sau vagă ar fi aceasta. În felul acesta, ritualul însuși, ca „formă dramatică de interacțiune simbolică" (Gail Kligman)[10], va câștiga în semnificație, pe de o parte, și în dramatism simbolic, pe de alta.

Cum s-a văzut deja, omul tradițional distinge simbolic între creația cu adevărat originară (de „început") și alte forme sau momente ale creației. Nu întâmplător istoricul religiilor va deosebi între mitul de origine și mitul cosmogonic[11]. „Miturile de origine prelungesc și completează mitul cosmogonic: ele povestesc cum a fost lumea modificată, îmbogățită sau sărăcită"[12]. De regulă, un mit de origine reface sau reiterează cosmogonia. La fel și memoria care îi este proprie, ea reface – parțial sau cu mari lacune – memoria celor primordiale (dacă acceptăm expresia pe care o propune Eliade).

---

[8] „Cuvântul latin derivat (*ritus* /din *rta*, termen indo-european/) desemna ordinea actelor de preamărire a zeilor și, implicit, sistemul de obligații ale credincioșilor. Acest termen era asociat celui de „cult" (provenit din *colere*, «a cultiva», «a preamări»), care se referea la ansamblul de rituri legate de un anumit zeu, un anumit moment ceremonial, și celui de «religie» – provenit dintr-o rădăcină indo-europeană (*leig*, «a lega»)" (Mihai Coman, *Introducere în antropologia culturală. Mitul și ritul*, Editura Polirom, Iași, 2008, pp. 23-24).

[9] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, ed. cit., p. 28.

[10] „Ritualul poate fi privit ca o formă dramatică de interacțiune simbolică, articulând un raport între un nivel de înțelesuri construite simbolic și un sistem de relații interpersonale și instituționale (Gail Kligman, *Nunta mortului. Ritual, poetică și cultură populară în Transilvania*, traducere de Mircea Boari, Runa Petringenaru, Georgiana Farnoaga, West Paul Barbu, Polirom, Iași, 1998, p. 14).

[11] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, traducere de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu, Editura Univers, București, 1978, pp. 21-37.

[12] Mircea Eliade, *op. cit*., p. 21

Într-un plan vertical, se pot distinge astfel mai multe niveluri ale memoriei colective, de la cel care este propriu mitului creației lumii până la cele puse în joc în viața cotidiană a unor comunități.

De aceea s-a spus că, pentru conștiința mitică, nu e suficientă cunoașterea originii unui lucru, ci devine necesară recunoașterea creației acelui lucru și a lumii de care el ține. Din acest motiv, originea unui lucru trebuie pusă în legătură cu însăși creația lumii, iar timpul prezent trebuie pus în legătură cu acel timp pe care-l numește „originar, tare, sacru". În consecință, „recuperarea timpului primordial, singurul în stare să asigure înnoirea totală a cosmosului, a vieții și a societății, se obține mai ales prin reactualizarea «începutului absolut», adică, prin reactualizarea Facerii Lumii"[13].

Or, recuperarea timpului primordial se realizează într-o manieră ritualică și simbolică[14]. Este ceea ce se întâmplă, de exemplu, în ritualurile de inițiere, de vindecare, de trecere, funerare, de purificare, unele fiind legate de întâmpinarea Anului Nou sau de alte momente asemănătoare.

De această veche credință se leagă o alta, anume „că prima manifestare a unui lucru este cea mai semnificativă și valabilă, iar nu succesivele sale apariții"[15]. Astfel se explică prestigiul oricărui început și, înainte de toate, prestigiul începutului absolut. „Această dependență a miturilor de mitul cosmogonic se înțelege mai bine dacă ținem seama de faptul că și într-un caz și într-altul e vorba de un «început». Dar «începutul» absolut este facerea Lumii"[16]. Dacă există o ordine cu adevărat originară, aceasta este cea proprie creației lumii. Schița oricărui rit se află în chiar actul de creație a lumii. Ceea ce înseamnă că orice ritual mitic trimite, explicit sau nu, la această sursă inițială.

Cu alte cuvinte, orice ritual mitic presupune memoria arhaică a celor originare. Aceasta este ideea pe care Eliade caută să o susțină cu multe argumente și exemple. Cum singur scrie, „nu se poate îndeplini un ritual dacă nu i se cunoaște «originea», adică mitul care povestește cum ritualul a fost îndeplinit pentru prima oară"[17]. Cu fiecare narațiune mitică este rememorat modelul unui comportament, al unor acte sau gesturi, iar ritualul efectuează practic acest model. Comunitatea caută să refacă, în cursul unui ritual, modelul originar al unui comportament, socotind că doar astfel el devine eficient și durabil.

Firește, în destule situații lucrurile se complică destul de mult. Memoria arhaică nu este singulară și nici univocă. Cu atât mai puțin este deplin transparentă. Ca și drama mitică de care se leagă, ea comportă destule ocultări, elemente opace sau corupte, variante suprapuse etc. În una și aceeași

[13] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 36.
[14] *Ibidem*, pp. 38-41
[15] *Ibidem*, p. 33.
[16] *Ibidem*, p. 36.
[17] *Ibidem*, p. 17.

memorie se intersectează de fapt memorii diferite, adesea străine una de alta. De exemplu, numele „celuilalt" (față de Dumnezeu) diferă în mitologia românească de la o variantă mitică la alta. Diferențele apar probabil în funcție de stadiul mitic în care se situează varianta respectivă. Variantele mai vechi, arhaice, aduc în atenție puterea cosmogonică a celui numit Nefârtate (Nefrate). Variantele mai târzii, influențate în chip evident de învățătura creștină, îl vor numi altfel: Satan, Diavolul, Dracul etc. Uneori cele două nume coexistă în una și aceeași conștiință narativă, ca și cum s-ar fi suprapus două memorii în una și aceeași amintire mitică. Aș reține aici ceea ce spune Mircea Eliade în mai multe rânduri: apariția unui personaj ca Satan indică o vârstă totuși târzie a narațiunii mitice, vârstă în care dualismul devine evident, iar scenariul mitic ia forme deosebit de dramatice, vii și pline de confruntări.

Când vorbește despre anumite variante ale unui mit, Eliade nu uită să aibă în atenție o posibilă variantă originară. Aceasta indică în anumite situații forma arhaică a unui mit, eventual forma sa simplă, ideală. Sesizarea unui arhetip sau a unei forme ideale presupune exercițiul unei facultăți numite intuiție (cum îi va spune la un moment dat, intuiție arhetipală). Are în vedere capacitatea de recunoaștere a unui arhetip, capacitate pe care o numește, în unele rânduri, *anamnesis*, reamintire, preluând un termen din metafizica platoniciană.

Așadar, memoria arhaică se realizează în contexte simbolice și ritualice. O întâlnim ușor în tot felul de ritualuri, ceremonii, comemorări etc. Cel care își amintește un mesaj mitic, privind, de exemplu, originea unui lucru sau justificarea mai veche a unei conduite, deține o formă de cunoaștere. Însă, spune Eliade, „nu este vorba de o cunoaștere «exterioară», abstractă, ci de o cunoaștere pe care o «trăim» în chip ritualic, fie narând mitul în cursul unei ceremonii, fie efectuând ritualul căruia narațiunea îi servește drept justificare"[18]. Prin ritualul efectuat ca atare, timpul comun sau obișnuit este suspendat într-o anumită privință. Cronologia obișnuită a vieții trece în plan secund, căci omul recuperează un alt timp, numit de obicei timp sacru. În felul acesta, omul iese din contemporaneitatea sa strict cronologică și intră într-o altă contemporaneitate, indeterminată, proprie acelor personaje mitice pe care le invocă narațiunea ce însoțește ritualul ca atare[19].

Nu e cu putință, prin urmare, un anume ritual, mai ales a unuia de felul celui mitic, în absența unei memorii distincte, fie că o socotim memorie arhaică, fie că o vedem derivată din aceasta și subordonată ei.

---

[18] *Ibidem*, p. 17.
[19] *Ibidem*, p. 18.

Dan D. Iacob

Opera lui Ion Creangă, privită din așezarea studiilor tradiționale

Vom încerca în rândurile ce urmează să aducem în atenție o abordare mai puțin cunoscută a operei lui Ion Creangă, făcută de Vasile Lovinescu din așezarea gândirii tradiționale conturate în prima parte a secolului XX de René Guénon. Plecând de la ideea existenței unei Tradiții primordiale, revelată încă din Paradisul Terestru, tradiție ce s-a ramificat de-a lungul mileniilor în câteva mari tradiții autentice, ce-au născut la rându-le civilizațiile, Guénon a încercat să readucă în atenție marile simboluri ce conturează o unitate transcendentă a religiilor. Împotrivindu-se oricărui fel de sincretism, el a respectat caracterul providențial al fiecărei tradiții, având convingerea că toate drumurile autentice converg către aceeași țintă, spre același Principiu unic, transcendent și imuabil, care are nume diferite în diferitele tradiții și care a fost revelat de Dumnezeu odată cu crearea umanității.

René Guénon a orientat spre doctrinele tradiționale români ca Vasile Lovinescu, Mihai Vâlsan, Mihail Avramescu, spre a nu cita decât numele mai cunoscute. Orice exegeză trebuie judecată în funcție de premisele ei. În cazul lui Vasile Lovinescu aceste premise nu țin de critica literară, ci de gândirea tradițională și de aceea interpretarea lui nu are termen de comparație cu interpretările operei humulești eanului, de până la el. Să nu uităm însă că, spre deosebire de toți ceilalți, Lovinescu a fost un inițiat care, prin viața și opera lui, a jucat un rol providențial, *având o misiune de revigorare, dacă nu de renaștere, a Tradiției românești, fie și în planul cunoașterii numai.* Prezența și acțiunea lui au avut, așa cum observă unul din discipoli, *caracterul unic de funcțiune tradițională. O funcțiune tradițională este o categorie arhetipală de asigurare a continuității Tradiției, care se manifestă periodic prin inițiați și prin intelectuali în duh, pentru a redescoperi și redefini adevărurile tradiționale, pentru a le face cunoscute și a determina o influență a lor asupra mediului ambiant sau, cel puțin, asupra unei elite spirituale.*

Făcând parte din familia care a dat pe criticul Eugen Lovinescu (unchi), dramaturgul Horia Lovinescu (frate), scriitoarea Monica Lovinescu (vară), romancierul Anton Holban (văr), Vasile Lovinescu era atras, în anii ’30 ai secolului trecut, de esoterismul universal, fiind contemporan cu personalități precum Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Sandu Tudor, Nichifor Crainic, Dumitru Stăniloae, fiecare dintre ei exprimând, într-o manieră proprie, liniile de forță ale ființei românești. Fundamentală a

fost pentru el întâlnirea cu opera lui René Guénon, culminând cu schimbul de scrisori dintre anii 1934-1940 și cu inițierea primită în anul 1936 în Elveția, care a transformat *în trăire interioară ceea ce fusese mai înainte doar cunoaștere doctrinară și simbolică*. Cu toată reatașarea lui la o altă tradiție, nu se poate vorbi totuși, în cazul lui Vasile Lovinescu, de o convertire la Islam, căci inițierea, în orice tradiție ar avea loc, subliniază Florin Mihăescu, *înseamnă situarea, dincolo de orice esoterism, în «unitatea transcendentă a religiilor»*.

La îndemnul lui René Guénon, Vasile Lovinescu scrie studiul *Dacia Hiperboreană*, apărut în Franța, în anii '30. Începând cu anul 1964, el redactează studiul despre Creangă și basmele sale, încheindu-l după opt ani. Lucrarea avea să apară abia în noiembrie 1989, cu titlul *Creangă și Creanga de Aur*.

Dacia hiperboreană

Pentru Vasile Lovinescu, *prezența din timpuri imemoriale a unui Centru spiritual în aceste ținuturi a fost hotărâtoare în formarea și continuitatea poporului și civilizației române*. Formarea Daciei e pusă de autor în legătură cu migrațiile dinspre nord spre sud ale popoarelor hiperboreene, migrații atestate de mituri și autori antici. (Mitul este privit ca expresie a unui mod de trăire spirituală, a unui mod de gândire coerent și semnificativ). *În Cetatea naturală a Carpaților s-au precipitat, ca într-o imensă cupă cosmică, popoarele geto-dace și nu au mai părăsit-o niciodată. Migrația hiperboreană,* afirmă autorul*, a fost verticală până în punctul în care a întâlnit paralela 45, situată la jumătatea distanței dintre Pol și Ecuator. De aici s-a împărțit în ramuri orizontale, desăvârșind crucea. Aceste etape durau milenii.*

Dacia a fost timp de câteva milenii *centrul suprem al Hiperboreii (și în consecință al lumii) în migrare către Sud și înainte de mutarea centrului spre Orient.*

Folclorul, dincolo de accepțiunea clasică ce i se dă, este văzut, pe linia lui René Guénon, ca păstrător al mesajului unor tradiții străvechi care nu sunt de origine umană, a unei sume de date de ordin esoteric. *Atunci când o formă tradițională este pe punctul de a se stinge, ultimii ei reprezentanți pot foarte bine să încredințeze, în mod voit, memoriei colective ceea ce altfel s-ar pierde fără întoarcere.*

Centrele spirituale ale Daciei se găseau în masivele centrale ale munților, cei mai sălbatici și mai de nepătruns din Europa. Ocupația romană, care a durat numai o sută șaizeci și cinci de ani (între 110-275), a fost doar în Transilvania și Oltenia actuale, în restul țării dacismul subzistând fără să fie tulburat. *Când în secolele al XIII-lea și al XIV-lea au fost întemeiate principatele Moldovei, Valahiei și Transilvaniei, a căror reunire avea să formeze România modernă, Dacia era neatinsă de istorie; ea se găsea, în sensul cel mai riguros și literar al cuvântului, în aceeași stare ca pe timpul în care domnea peste ea Ler-*

Împărat... Când, în 1829, Tratatul de la Adrianopole a permis comerțul exterior în Țările Române, nouă zecimi din teritoriu era acoperit de păduri.

Funcțiunea sacră a voievozilor români semnifică, ne atrage atenția autorul, o reînnoire *misterică*, o readaptare a tradiției dacice, impusă nu de creștinism, ci de legile ciclice, ceea ce i-a permis să rămână dacică. Elita spirituală a rămas deci hiperboreană, iar dispariția acestui Centru de tradiție daco-hiperboreană este cu totul recentă. După părerea lui Vasile Lovinescu, anul 1877, anul războiului contra Turciei, marchează începutul modernizării reale a României și *poate fi foarte bine și data dispariției tradiției dace.* Existent pe aceste meleaguri încă din preistorie, Centrul Spiritual din Carpați și-a lăsat vestigiile în urme arheologice (ceramica Cucuteni, de exemplu), în folclor (basme și balade), în monumente megalitice (Babele), toate acestea făcând obiectul cercetărilor și inventarierilor (Hașdeu, N. Densușianu), dar fiind pentru prima dată interpretate simbolic, cu sens și coerență, de Vasile Lovinescu.

Creangă și Creanga de Aur

După aprecierea lui Vasile Lovinescu, Ion Creangă a fost piesa de acord între lumea exterioară și *o organizație secretă de povestași cu caracter inițiatic, ceea ce implica din partea lui un grad de conștiență și de luciditate asupra basmelor ce-i poartă emblema.* Inițierea și basmul vehiculau o dublă circulație a adevărului: prin circuitul sanguin și prin limfa organismului social. Aceasta fiind natura adâncă a basmelor, conchide Lovinescu, este normal ca în labirintul operei lui Creangă să nu se poată intra și ieși decât cu Creanga de Aur în mână. Pornind de la acest fir ce leagă lumile în adânc, el încearcă o tâlcuire a basmelor humulești eanului, începând cu basmele-nuvelă *Soacra cu trei nurori, Capra cu trei iezi, Punguța cu doi bani, Fata babei și fata moșneagului, Dănilă Prepeleac, Povestea lui Stan Pățitul* – numite astfel pentru că, în ele, supranaturalul se altoiește pe cea mai riguroasă realitate rurală – și culminând cu analiza basmelor *Povestea Porcului* și *Harap-Alb*, care constituie sanctuarul. Creangă pleacă de la realitatea imediată, țesută din ambianța satului moldovenesc, care primește *un altoi ce nu mai aparține lumii noastre*.

Prin basmele sale, afirmă Vasile Lovinescu, Ion Creangă a dat expresie acelei *philosophia perennis* care de la începuturile lumii pune în fața timpurilor și a devenirii, nestrămutarea principiilor spirituale ce regenerează universul. El este unul din acei scriitori de la răscruce de veacuri care, asemeni lui Shakespeare, Platon, Cervantes, Homer, Dante, Virgiliu, au atributul dublu al lui Janus Bifrons, care privește cu un ochi spre trecut și cu altul spre viitor, dar mai ales are o a treia față ascunsă ce reprezintă principiul imuabil al trecutului și al viitorului, principiul atemporal. Ceea ce vehiculează acest principiu în lumea noastră nu sunt faptele și gândurile contemporanilor, ci miturile, prin care ideile perene au străbătut eonii. Mitul și corolarul lui, simbolul, sunt căile pe care ideile ajung nealterate până la noi, dar mai mult sau mai puțin ascunse.

Gândirea tradițională afirmă existența unor confrerii inițiatice medievale, singurele conștiente de importanța și semnificația mesajului tradiției, ajuns la sfârșit de ciclu în stare de uitare, mesaj ce trebuia turnat în opere literare spre a face posibilă restaurarea tradiției într-un alt ciclu. Pe cale de a se oculta din cauza decadenței ciclului istoric, aceste confrerii folosesc de obicei canalul artei și literaturii, pentru a-și transmite mesajul, cum a fost cazul cu Romanele Graalului și Divina Comedie în veacul al XIII-lea, ori cu opera lui Shakespeare.

Pare să fi existat încă în secolul al XIX-lea, ne atrage atenția Vasile Lovinescu*, o organizație inițiatică a Mistrețului Alb de inspirație hiperboreană, din descendența spirituală a lui Ram, posedând un simbolism revelator al unei doctrine deosebit de vaste. Iar faptul că acest mit al lui Ram a fost scris de un om al cărui pseudonim – Creangă – (* numele de familie al mamei sale, adevăratul său nume fiind Ștefănescu) *e în limba română echivalentul lui Ram, nu este o simplă coincidență. În forma lui cea mai înaltă, mitul este o „incantație" cu efecte soteriologice și adaptarea lui la forma discursivă nu a putut fi elaborată decât în sanctuare, de ființe înalt calificate pentru această adaptare; prin urmare, nu se poate visa nimic mai puțin popular decât mitul.*

Harap-Alb

Problema Atlantidei și a tradiției respective, în raporturile ei cu tradiția hyperboreană, nordică, primordială în ciclul nostru de umanitate, este capitală, afirmă Vasile Lovinescu, *pentru înțelegerea dezvoltării ciclice și, lucru semnificativ, o cheie majoră pentru înțelegerea operei lui Creangă și a basmului românesc. Culoarea simbolică a tradiției hyperboreene este Albul sau Verdele, iar a tradiției atlante Roșul,* așa explicându-se prezența în basmele românești a lui Verde Împărat sau Roșu Împărat.

Culoarea simbolică a planetei Venus este Verdele, „Verde-Împărat" fiind personajul eminamente benefic din basme. Pe de altă parte trebuie observat faptul că patroana Moldovei, ocrotitoarea ei, este Sfânta Parascheva, Sfânta Vineri, Parascheva fiind numele grecesc al culorii verzi. Astfel, crede Vasile Lovinescu, despre Atlantida, dincolo de informațiile prezente în opera lui Platon, avem și izvoare românești, autohtone. Simbolurile Tradiției Primordiale Hyperboreene sunt „taciturne", „nocturne", „polare", „sălbatice" în sensul „privațiunii de determinații": Mistrețul, Lebăda, Pădurea de conifere, Ursul. Basmele lui Creangă oglindesc joncțiunea cu Marea Tradiție Primordială a anumitor elemente salvate din tradiția atlantă. Prima venea din Occident, din Oceanul Atlantic, în direcția unui ax orizontal, pe când Tradiția hyperboreană se cobora de-a lungul unui ax Nord-Sud. Prăbușirea civilizației atlante se datorește în primul rând influenței nocive și virulente a unui sacerdoțiu feminin deviat, complice cu o revoltă a războinicilor față de casta sacerdotală. Apariția unei feminități impuse și virulente, observă Vasile Lovinescu, este nota dominantă a basmelor lui Creangă, cu mare semnificație în trecut, dar mai

ales în prezent și viitor. Perioada de predominare a civilizației atlante a durat un An Mare platonician (12960 de ani), până la catastrofa amintită de filosof în dialogurile sale și de Geneză; potopul lui Noe este același cu cataclismul ce a cufundat Atlantida. Elementele viabile, simbolurile încă vii ale tradiției atlante, au fost salvate providențial de la nimicire într-o Arcă, într-o corabie ce reprezintă Tradiția Primordială însăși, neafectată de catastrofă, deoarece plutea deasupra Apelor. În *Povestea Porcului, podul construit de Mistreț este o ultimă punte aruncată mizericordios de Tradiția Primordială spre tradiția atlantă, ca să poată fugi pe pod ce mai este valabil. Povestea porcului și Harap-Alb reprezintă două fețe complementare ale aceluiași mit: în prima, fata caută pe Mistrețul Alb, în a doua Mistrețul Alb răpește pe fata Împăratului Roș, chintesență a împărăției Roșii. Roșul fiind, așa cum am văzut, simbolul Atlantidei. S-ar spune că moș Creangă a vrut să considere centripet și centrifug, în dublă mișcare inversă, acest moment capital din istoria omenirii, de 12.000 de ani încoace.*

Cele două povești principale ale lui Creangă – Povestea Porcului și Harap-Alb – ar putea să aibă ca erou pe aceeași ființă, diferit mitologizată. Această insistență și această repetiție îl fac pe Vasile Lovinescu să se întrebe dacă *misterele Mistrețului Alb mai erau vii pe vremea lui Creangă, dacă mai aveau un caracter liturgic care le actualiza, după cum liturghia creștină actualizează pe Hristos.*

Harap-Alb este Negru-Alb, Yin-Yang-ul, nume androginic, o desemnare a Omului Universal. Negru-Alb este corelația Esență-Substanță, prima polarizare a Principiului, ea însăși încă nemanifestată. Harap-Alb este mitul autentic hyperborean. Traseul eroului, care din fiu de Crai devine Împărat Verde, simbolizează reunirea celor două puteri – sacerdotală și regală – în Principiul lor comun și în aceeași persoană. Împăratul Verde este, ne trage atenția Vasile Lovinescu*, una din denumirile Regelui Lumii în tradiția românească.*

Basmul Harap-Alb a fost scris în anul 1877, iar toate nuanțările, toate accentele și sugerările tacite, înaintările și retragerile din paginile basmului, întăresc bănuiala că Ion Creangă era conștient și lucid în legătură cu simbolurile esențiale pe care le expune în formă țărănească, sau era instrumentul unei organizații inițiatice care a redactat prin el testamentul său intelectual. Această organizație, așa cum am mai amintit, pare să fi fost una a „Mistrețului Alb". Astfel, crede Vasile Lovinescu*, interpretarea basmului devine o formă de catharsis.*

Spațiul acordat acestei prezentări nu ne permite să intrăm mai adânc în miraculoasa lume de simboluri pe care Vasile Lovinescu o conturează pornind de la analiza celor nouă basme ale humulești anului, în lumea conexiunilor pe care el le face cu marile religii ale cărții – iudaism, islam, creștinism – ori cu scrierile orientale. Pe vremea imperiului roman, ne amintește el, numai provinciile Dacia și Arabia purtau epitetul de Felix (Dacia Felix, Arabia Felix) nume care, crede Lovinescu, trebuie pus în legătură cu *Insulele Fericiților*, una din denumirile centrelor spirituale. Harap-Alb ar fi putut fi numele Șefului

Suprem al unei ierarhii inițiatice care, în momente istorice binecuvântate, s-a manifestat și în exterior, în istorie, așa cum ne este ea accesibilă. În mod obișnuit numele și entitatea sunt ocultate de-a lungul veacurilor dar se poate, sugerează Lovinescu, ca taina funcției lor să fi fost încredințată sub formă simbolică unor basme. Astfel, se transmite de-a lungul veacurilor un fel de testament criptat, până când la ora hotărâtă de destin *Piatra din Vârful Unghiului* va fi scoasă din șanț și așezată unde trebuie.

Cărți de tăria celei semnate de el – *Creangă și Creanga de Aur* –, menite să aducă o abordare nouă a unei opere clasice a literaturii române, sunt rare și tocmai de aceea merită o atenție specială. Poți fi de acord sau nu cu interpretarea lui, dar nu poți ignora această abordare care ne lasă să înțelegem, parafrazând o vorbă a Fericitului Augustin, că este în noi, în acest popor, ceva mai adânc decât noi înșine.

Nu vom încheia înainte de a reveni la tema mistrețului, mit al tradiției hiperboreene, întruchipând autoritatea spirituală, retragerea în pădure. Mistrețul se hrănește cu fructele stejarului, arbore sacru și dezgroapă trufele, misterioasele produse ale trăsnetului, după cum povestesc unele legende. El este imaginea puterii spirituale urmărite de cea seculară. Ciclul nostru este desemnat, în spațiul hindus, ca fiind al Mistrețului alb. El este avatarul sub care Vishnu a readus pământul la suprafața apelor și l-a organizat. Durer înlocuiește, în ieslea de Crăciun, boul și măgarul cu mistrețul și leul. În tradiția creștină, el simbolizează pe demon. Într-un studiu intitulat *Icoana Arhanghelului Mihail,* Vasile Lovinescu amintește că în reprezentarea ei regăsim două ierarhii, sub forma a două triunghiuri: una pământească, simbolizată de triunghiul făcut de picioarele arhanghelului depărtate și de Ștefan cel Mare aflat între ele, într-un sicriu, dar cu ochii deschiși și una cerească, reprezentată de triunghiul conturat de creștetul capului Arhanghelului și de cei doi umeri ai săi, pe care aflăm două capete de dac cu barba răspândită pe antebrațe. Aceasta dovedește, crede Lovinescu, continuitatea unor tradiții precreștine până în secolul al XVII-lea (icoana a fost zugrăvită din porunca lui Vasile Lupu la anul 1651). Dar după ce model a pictat cu atâta exactitate zugravul capetele de daci, într-o vreme în care pictura nu devenise încă arheologică? se întreabă Lovinescu și răspunde: *modelul a fost un același costum ritual, trecut din veac în veac, de la Zalmoxe la Vasile Lupu, odată cu inițierea de care atârna.* Spre deosebire de René Guénon, care privește basmele drept purtătoare de relicve ale tradițiilor ezoterice dispărute, Vasile Lovinescu admite și cazul unei concomitențe a basmului cu doctrina inițiatică pe care o prezenta mascat, aceasta din urmă fiind rezervată unui cerc foarte restrâns, capabil să primească lumina direct.

Cred că din romanul *Creanga de Aur* putem înțelege și faptul că Mihail Sadoveanu nu era chiar străin de adevărurile pe care ni le sugerează Vasile Lovinescu. Și poate că poezia *Mistrețul cu colți de argint* semnată de Ștefan

Augustin Doinaș la mijlocul secolului trecut, într-o perioadă în care pe această Gură de Rai se deschisese o Gură de Iad, ca și *Balada întrebării lui Parsifal*, sau *Orfica*, nu sunt fără legătură cu tema Mistrețului Alb și cu simbolistica lui, cu tema Graalului, sau cu aceea a inițierii, teme prezente și în basmele așternute pe hârtie de Ion Creangă. Vom încheia de aceea prezentarea noastră cu poezia *Orfica*, ce ne duce cu gândul la acea organizație inițiatică a *Mistrețului Alb.*

Orfica

Îmi place dintre semeni treptat să mă retrag :
în infinitul mare o arie să trag,
Să știu un loc de umbră cu trepied și trepte
în care șapte tineri în togă să m-aștepte.
Un clopoțel s-anunțe pe ganguri reci, pe dale,
sosirea mea ghicită din zgomot de sandale,
Cu magică formulă și cabalistic semn,
să-nconjur sanctuarul secret și să-l însemn.
Iar din pleiada arsă lăuntric de mistere
s-aleg pe cel mai vrednic, și să-i pretind tăcere.
Apoi, cu pietate, integru și fanatic,
să iau vestmântul sacru și mersul hieratic,
și numai noi să-atingem adânca lămurire
că sufletu-i, ca zeii, părtaș la nemurire,
că răsuflarea-i pură se strecură prin om
ca vântul dimineții trecând din pom în pom,
că ne aprindem viața timidă sau semeață,
cu semeții sau temeri venind din altă viață,
că a căzut în corpul de lut ca-ntr-un mormânt,
în care ispășește un aspru legământ,
că viața e pedeapsă, iar trupul închisoare.
Și numai noi, în cercul extaticului soare,
s-alegem traiul simplu și sacerdoțiul pur
curățitor ca baia-ntr-un golf vibrând de-azur.
Căci pentru toată fapta e plată și răsplată.
O, fericirea celor inițiați e dată!
Iar noi o vom cunoaște în ceasul fără nume
alăturea de zeii puternici în eter,
când focul va cuprinde această tristă lume
desăvârșind tăcerea supremului mister.

Comunicări, intervenții

moderator: Adrian Alui Gheorghe

Ștefan Afloroaei

Despre uitarea de sine (Heidegger și străinul din codrii Pașcanilor)

Memorie și uitare

Voi începe cu o mențiune simplă, anume că este greu să discuți despre memorie fără a lua în seamă uitarea însăși. Unii interpreți au înțeles bine acest lucru. Când Plotin are în vedere fenomenul memoriei, consideră că două lucruri sunt în stare să ne provoace uimire: mai întâi, că amintirea este valabilă pentru cei care uită (cum s-a spus deja în *Phaidon* 249 c-d); apoi, că un lucru absent poate deveni prezent prin amintire. Amintirea are sens doar pentru cei care uită. Fie că devine o povară, fie o formă de eliberare, ea definește modul de existență al celui care uită. Lui Plotin nu-i este străină nici o altă idee veche, anume că au memorie doar acele ființe care percep timpul (Aristotel, *De memoria*, 449 a). Revenind la enunțul de mai sus, înțelegem de fapt că fără percepția timpului nu există uitare.

Nu știu în ce măsură uitarea ne este proprie doar nouă, oamenilor, însă cred că ne poate defini ca oameni. Într-un text din tradiția budistă (*Dîghanikaya* I, 19-22), se spune că uitarea afectează însăși lumea divină: zeii cad din cer când memoria le slăbește sau când li se întunecă; veșnici ar fi doar cei care nu uită.

Însă cei vechi se raportau la propria istorie altfel decât o facem noi astăzi. În această privință, Pierre Aubenque observă bine că motivul uitării devine esențial modului în care grecii se înțelegeau pe ei înșiși. „Pentru Platon, ‚cei din vechime valorau mai mult decât noi', pentru că ‚ei trăiau mai aproape de zei' (*Philebos*, 16 c). ‚Adevărul îl știau cei din vechime', îl face pe Socrate să spună la începutul mitului lui Theuth (*Phaidros*, 274 c), iar cei de astăzi, *modernii*, au uitat aceste adevăruri din trecut[1]. Dacă există o istorie a adevărului, ea este

[1] Când Teuth îi prezintă regelui Thamus una din marile sale invenții, literele și scrisul, îi spune acestuia: „'Privește, rege, știința aceasta îi va face pe egipteni mai înțelepți și mai cu ținere de minte: găsit a fost leacul uitării și, deopotrivă, al neștiinței'. La care regele a răspuns: 'Preapricepute meșter Theuth, unul e chemat să nască arte, altul să judece cât anume din ele e păgubitor sau de folos pentru cei care se vor sluji de ele. Tu, acum, ca părinte al literelor, și de dragul lor, le-ai pus în seamă tocmai contrariul a ceea ce pot face ele. Căci scrisul va aduce cu sine uitarea în sufletele celor care-l vor deprinde, lenevindu-le ținerea de minte; punându-și

o istorie a uitării progresive, întretăiate de reminiscențe; dar, dacă uitarea este regula, reminiscența este excepția, căci, nu este la fel de ușor pentru toate sufletele să-și reamintească lucrurile din cer la vederea lucrurilor de pe pământ' (*Phaidros*, 250 a)"[2]. Concluzia, aparent simplă, este mult extinsă. „Această idee, conform căreia adevărul se află la început, iar istoria nu este dezvăluire, ci uitare, este comună tuturor teoriilor tradiționaliste"[3]. Firește, nu am putea spune că memoria joacă exact același rol și cu aceeași putere în orice cultură tradițională.

Revin însă la chestiunea de început. Este știut că uitarea intervine cu orice lucrare a memoriei, cum se întâmplă, de exemplu, în refacerea acelei trame ce este proprie experienței omenești. În absența uitării este greu de înțeles cum s-ar putea ieși din insignifianța celor prezente. Sau cum ar fi posibilă trecerea de la un nivel al memoriei la altul. În acest sens, uitarea înseamnă interpretare, în accepțiunea pe care Nietzsche o dă acestui termen. Adică evaluare a voinței de viață, instituire a diferenței. Un caracter interpretativ are însă și memoria, întrucât leagă fluxul experienței sub o perspectivă anume. Împreună, memoria și uitarea devin principiul diferenței, al distanței față de ceea ce numim realitate dată. Augustin observă bine că omul își poate reaminti în chip plăcut chiar și întâmplări triste de altădată și, nu mai puțin, se poate întrista la amintirea celor plăcute sau frumoase.

Am putea spune că uitarea deține înțelesul limitei, atât în ceea ce privește posibilitatea amintirii, cât și ființa celui care își aduce aminte. Or, limita nu semnifică neapărat ceva negativ, ca atunci când vorbim de pierderea unei amintiri. Un înțeles mai vechi al limitei este cel de proveniență, sursă sau principiu. Eventual formă de posibilitate, într-un limbaj propriu omului modern. Ultimele două secole europene redescoperă sensul originar al uitării și al celor socotite o vreme epifenomenale: sensibilitatea și voința (mai ales ca voință de viață), „categoriile nopții" (cum le-a numit Heidegger), lumea vastă a posibilității și a ficțiunii, nu mai puțin cea a eros-ului ca atare.

Uitarea și reamintirea celor esențiale

Lucru relativ știut, în scrierile lui Platon se clarifică un alt sens al uitării decât cel obișnuit. Vorbind despre *anámnesis*, reamintire, Platon are în vedere altceva decât memoria elementară (*mnéme*), fie aceasta obișnuită sau chiar neobișnuită (precum cea a lui Hippias, care afirmă despre sine că dacă aude o singură dată cincizeci de nume le ține minte pe toate)[4]. Discuția pleacă de

---

credința în scris, oamenii își vor aminti din afară, cu ajutorul unor imagini străine, și nu dinăuntru, prin efort propriu. Leacul pe care tu l-ai găsit nu e făcut să învârtoșeze ținerea de minte, ci doar readucerea aminte'." (*Phaidros*, 274 c, traducere de Gabriel Liiceanu, 1983).

[2] Pierre Aubenque, *Problema ființei la Aristotel*, traducere de Daniela Gheorghe, Editura Teora, București, 1998, p. 71.

[3] *Ibidem*, p. 418, n. 7.

[4] Cf. *Hippias maior*, 285 e; în *Menon*, însă, Socrate va spune cu privire la sine că nu are deloc

la faptul că există o categorie de plăceri proprie sufletului și „care se ivește în întregime prin intermediul memoriei”[5]. Căci memoria păstrează ceva din percepție, o anume imagine, ca să o readucă în atenție când află prilejul potrivit. Anamneza, în schimb, ține de întoarcerea sufletului către el însuși, spre a regăsi ceva esențial, „în cea mai mare măsură și prin sine însuși”. Dar ce anume află sufletul în anamneză, prin sine însuși? Înainte de toate, unele cunoștințe despre cele inteligibile, cum se întâmplă în matematică sau în logică (*Menon* 80 e - 86 c). De pildă, când percepe două lucruri egale, intuiește imediat egalitatea ca atare. Acest fapt are pentru filosoful grec semnificația unei reactualizări. În cele din urmă, anamneza oferă calea de acces la cele originare. Mintea recunoaște atunci ceea ce ar fi cunoscut altădată. Cel care este capabil de anamneză se deschide unei realități superioare, arhetipale. Acest fapt devine o dovadă că viața în trup nu este singura viață a sufletului omenesc. Acesta descoperă un gen de preexistență a sa față de trupul individuat (*Phaidon* 72e-77a). Înainte de întrupare, sufletul are viziunea celor originare, chiar dacă și le va reaminti cu dificultate (*Phaidros* 249b-c; *Timaios* 41e-42b). Este vorba în cele din urmă de o formă de participare, anamneza fiind însăși calea accederii la o realitate deplină, ideală.

Însă viziunea celor originare nu se pierde niciodată complet, căci stăruie în latență sau uitare. Memoria obișnuită, așa cum este cea iconică, a imaginilor scrise sau pictate, nu ajută deloc în această privință. Poți aduna în suflet tot felul de imagini, însă mulțimea lor nu face decât să întârzie și mai mult accesul la cele esențiale. Același efect negativ îl pot avea și alte atitudini, de pildă absența stării de uimire în fața a ceva straniu, inaptitudinea de-a te întreba cu privire la asemenea lucruri și absența dialogului, a convorbirii cu sine și cu celălalt. Or, tocmai acestea îi apar filosofului esențiale în ceea ce ne privește. Ele devin cu adevărat decisive atunci când este în joc reactualizarea celor prime, originare.

Cu alte cuvinte, există cel puțin două niveluri ale uitării, unul corelat memoriei obișnuite, elementare, altul corelat anamnezei. Ele corespund unor orientări distincte ale vieții sufletului și unor moduri diferite de viață. Nici unul dintre ele nu are un sens pur negativ, nu înseamnă simplă deficiență. Cel dintâi poate fi numit „o fugă a memoriei” (*Philebos* 33e). Cel de-al doilea ne spune că unele lucruri importante „rămân ascunse sufletului” (*lantháne*i, termen cu aceeași rădăcină ca și *léthe*, uitare)[6]. În sensul ei esențial, uitarea explică într-o privință însăși întruparea sufletului omenesc. Și numește starea de latență a celor „văzute altădată”, situarea lor „în ascuns”. Însă odată cu

o memorie bună, dimpotrivă, destul de modestă.

[5] *Philebos*, 33 c-d, traducere și note de Andrei Cornea, 1993.

[6] Cf. *Philebos*, 33 d-e și nota 45 cu privire la *lantháno*, „a fi ascuns”. Este știut că Martin Heidegger, în *Parmenide*, § 2, gândește uitarea („esențială”) în relație cu adevărul ca atare (*alétheia*), o referință importantă fiind tocmai la înțelesul acestor termeni.

întâlnirea a ceea ce este frumos în această lume, din adâncul latenței irumpe reamintirea însăși. Întâlnirea celor frumoase trezește amintirea și *eros*-ul ca atare, năzuința „spre lucruri mai înalte" (*Phaidros* 243b-c). Sufletul se poate orienta astfel către cele cu adevărat esențiale, precum frumosul în sine și, dincolo de acesta, binele mai presus de orice.

Amintirea de sine și uitarea de sine

Cum am văzut, Platon distinge între memoria elementară și reamintire. Distincția comportă însă trei termeni, căci e vorba de memoria elementară (ca simplă reproducere), amintire și reamintire sau anamneză.

Ceea ce reținem și reproducem dintr-o experiență trecută nu înseamnă neapărat o amintire. Dacă în mintea mea revine acum culoarea ușii pe care am intrat în această sală, nu înseamnă că am o amintire. Este vorba mai curând de o retenție secundară, în sensul husserlian al termenului („retenția primară" oferă trecutul imediat corelat unui acum imediat, „retenția secundară" îl oferă în discontinuitate cu acest acum). Rețin ceva și pot să readuc în atenție acel lucru. Îmi reprezint ceea ce am văzut mai devreme. Însă a-ți reprezenta ce ai văzut mai devreme, a readuce în atenție sau a reproduce ceva nu înseamnă amintire. Desigur, memoria intervine în astfel de acte, însă ea nu se situează încă la nivelul unor amintiri.

Amintirea este înainte de toate, cum s-a spus, amintire de sine. Tocmai aceasta contează în constituirea unei experiențe de viață. Abia la nivelul amintirii de sine se descoperă felul în care o subiectivitate este una și aceeași. Nu poți avea o anume evidență de sine în absența ei. Amintirea de sine dă seama de propriul trecut și de acel viitor ce răspunde acestui trecut. În absența ei, omul nu are un trecut propriu și nu se deschide unui viitor propriu. Nu are cum ști cine este într-adevăr și care sunt posibilitățile sale de viață. Abia la acest nivel, al amintirii de sine, se poate clarifica cât de cât ideea orientării de sine (exprimată altădată sub forma unor întrebări simple: de unde vin? cine sunt? încotro mă îndrept?). Este un nivel al sinelui mai profund decât cel propriu unor deprinderi. Corespunde acelor afecte ce reprezintă dispoziții de fond, în relație cu stările temperamentale și cu experiențele realmente decisive.

Amintirii de sine îi corespunde uitarea de sine, resimțită mai ales ca o pierdere a trecutului propriu. Sunt bine cunoscute unele cazuri în care oamenii și-au pierdut trecutul lor ca atare. Și-au pierdut de fapt amintirile lor – de fiecare dată cu privire la ei înșiși, la propria copilărie și familie, la preocupările și sentimentele trăite. Își pierd în acest fel propria identitate, fără a putea spune că nu mai au nici un fel de identitate. De fapt, nu-și mai amintesc numele, locul de unde vin și încotro se îndreaptă, cine sunt și ce s-a întâmplat cu ei înșiși. Nu se pot îndrepta într-o direcție anume – spre casă sau spre o localitate – întrucât nu știu de unde vin. Nu-și dau seama ce s-a întâmplat cu ei și cum au ajuns acolo unde se văd singuri. Uită chipul și

numele părinților, ale unor prieteni, locul într-un grup anume, stările prin care au trecut. Pur și simplu, nu mai au amintiri. Iar cel care nu are amintiri depinde de amintirile altora. Acestea din urmă, însă, nu pot avea o unitate asemeni celei personale, ele nu-ți pot reda înapoi identitatea proprie. Sunt prea diverse, contingente, rupte unele de altele, perspective diferite asupra celor întâmplate. Nu pot să compună o viziune concretă și vie a lumii proprii. Cu alte cuvinte, ștergerea amintirilor înseamnă o ștergere a identității proprii. Cuvântul „ștergere" nu este totuși prea potrivit, căci nu se pierde complet identitatea proprie, ca atunci când avem de a face cu un caz patologic deosebit de grav. Identitatea de sine se estompează, intră în eclipsă suficient de mult ca omul să nu mai știe cine este și ce anume s-a întâmplat cu el însuși.

Amnezia de acest fel afectează însăși ontologia persoanei. Ea privește relații de tip personal, înainte de toate relația cu sine și cu ceilalți, cu oamenii din jur. Însă privește o întreagă lume, lumea ca întreg al vieții de până atunci. Așa se explică faptul că se uită întreg trecutul, întreaga viață personală a celui în cauză. Se uită un întreg – și nu anumite părți din lumea trecută a vieții. Cel care nu are amintiri simte într-un fel că nu există; altfel spus, nu mai simte în chip deplin că există. Căci a exista înseamnă a resimți – a ști la nivelul unor simțăminte – de unde vii, ce s-a întâmplat cu tine însuți și ce poți avea în față.

O dată cu acest gen de amnezie nu se pierde totuși memoria motrice, care privește capacitatea de mișcare, nici memoria verbală și logică, necesară în formarea de judecăți. Înseamnă că amintirile, în sensul propriu al cuvântului, nu sunt pur intelectuale: nu poți spune că ai amintiri cu privire la relația dintre ipotenuză și catete, nici cu privire la înălțimea unor munți sau istoria unor popoare. Cu privire la acestea din urmă ai o anumită memorie, însă nicidecum amintiri. Acestea din urmă au caracter prevalent emoțional, afectiv, altfel nu pot fi cu adevărat personale.

În unele situații, estomparea identității proprii se realizează prin fugă de sine, îndepărtare de sine. Propria subiectivitate fuge de ea însăși, de ceea ce a fost până atunci[7]. O face fie pentru a se proteja pe sine, fie pentru a se schimba în chip profund și a fi altceva față de ce a fost până atunci. Însă de cine sau de ce anume se protejează ea în această situație? Ce anume declanșează o reacție profundă de apărare? Psihologii vorbesc ușor în acest caz despre o posibilă traumă, eventual un conflict puternic cu sine și cu modul propriu de viață. Totul se datorează unor stări afective greu de suportat. Sau unor amintiri

[7] Dacă realmente există o fugă de sine, o îndepărtare de sine prin uitarea propriei identități, înseamnă că există și fenomenul opus, al apropierii de identitatea proprie. Mai precis, înseamnă că relația cu propria identitate este prin excelență dinamică. Identitatea de sine nu se deține ca atare, nu este ceva ce posezi sau nu posezi. Dimpotrivă, ea reprezintă acea formă de transparență a sine-lui față de care ne apropiem mai mult sau mai puțin, ne îndepărtăm mai mult sau mai puțin. Sine-le se configurează în chiar această mișcare internă de apropiere sau de fugă, de recunoaștere sau de îndepărtare.

dureroase, insuportabile, ce ajung să afecteze întreaga lor lume. Este afectat întreg trecutul care trăiește sub forma unor amintiri. În acest caz, amnezia te ajută să te adaptezi la o viață de nesuportat, ceea ce înseamnă că ar avea într-o privință un sens pozitiv. Însă, cum vedem, acest gen de uitare nu e posibil în absența unor amintiri profunde și insistente.

Amintirea propriu-zisă nu ia totuși forma unei deprinderi, ci este asemeni unui eveniment din viață, irepetabil și ireductibil. Ar putea fi adus în discuție, aici, ceea ce spune Henri Bergson cu privire la amintirea spontană, liberă. Aceasta nu repetă, ci imaginează, încât trecutul se desprinde de prezentul acțiunii cotidiene. Fiind spontană, este „perfectă din prima clipă: timpul nu ar putea adăuga nimic imaginii sale fără a o denatura; ea își va păstra pentru memorie locul și data". Când intervine în fluxul practic al vieții, îl poate afecta profund, întrucât amestecă visul cu realitatea. Se ascunde în spatele unor deprinderi sau amintiri dobândite voluntar, „se poate revela printr-o bruscă străfulgerare; însă se ascunde la cea mai mică mișcare a memoriei voluntare"[8]. Întrucât are ceva de vis, intruziunea sa în viața spiritului poate deranja echilibrul care a fost obținut deja.

Față de memoria elementară, amintirea își constituie altfel „obiectul" ei propriu. Nu trimite la ceva determinat, pe care să-l reprezinte mai bine sau mai puțin bine[9]. Nu caută să separe între ceva real și altceva ireal, fictiv. În ceea ce privește timpul, nu reconstituie o succesiune dată a stărilor de lucruri. Amintirea nu este în timp, nici despre un anume timp, ci este ea însăși un mod de temporalizare. *Amintiri din copilărie*, de exemplu, nu reprezintă amintirea unui trecut, a unei etape din viață, ci reconstituirea unei lumi cu totul distincte. Paginile respective reconstituie o lume a vieții pentru care trecutul, prezentul și viitorul sunt diferite de cele pe care le socotim reale. Sunt mai curând o replică liberă, într-un fel ludică și expusă cu multă grație. Față de lumea pe care o percepem imediat sau pe care o socotim reală, lumea amintirii aduce o diferență esențială, o adevărată frontieră. Or, acest lucru îl face posibil uitarea ca atare, înainte de toate uitarea de sine.

Abia odată cu faptul amintirii importă forța imensă a cuvântului, limba pe care o vorbim și narațiunea ca atare. Și, firește, uitarea de sine. Mai bine spus, uitarea nu are un sens propriu decât atunci când poate fi vorba de amintire.

---

[8] Cf. Henri Bergson, *Materie și memorie* (cap. II, *Despre recunoașterea imaginilor; memorie și creier*), traducere de Cora Chiriac, Editura Polirom, Iași, 1996, pp. 68-77.

[9] Nu se supune complet unor „sensibile comune" (cum au fost numite în tradiția aristotelică): mișcarea și repaosul, timpul și spațiul, materia, figura și numărul. Dimpotrivă, obiectul ei devine în parte indeterminat, uneori profund echivoc (Merleau-Ponty). Realitatea și irealitatea se conjugă în mod constant în compoziția amintirii. Frontiera lor devine imprecisă, ca și cea dintre subiectivitate și „lumea din afară", sau dintre rememorare și expectativă.

„Domeniul esențial al uitării înseși" (Martin Heidegger)

Un reper greu de ocolit, deși uneori abuziv invocat, îl constituie scrierile lui Martin Heidegger. Nu voi aminti aici decât două sau trei locuri ce contează mult în această schimbare de perspectivă.

Într-o prelegere timpurie, intitulată *Augustinus und der Neoplatonismus* (1921, Freiburg), revine la analiza augustiniană a memoriei (din *Confesiuni* X) și prefigurează câteva teme de mai târziu. Însă primele rânduri din *Ființă și timp* ne aduc în față un sens deloc obișnuit al uitării. „Întrebarea pe care o avem în vedere /privitoare la sensul ființei/ a căzut astăzi în uitare, deși epoca noastră consideră drept un progres al ei reafirmarea ‚metafizicii'" (traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, 2003). Uitarea, așadar, privește un fenomen a cărui gravitate ar atinge întreaga filosofie europeană. Termenul „uitare" este pus acum în relație cu cel de „ființă", iar această relație ar deveni emblematică pentru o epocă întreagă. De fapt, uitat este acum un mod de-a întreba, căci omul a uitat să întrebe și să se întrebe cu privire la ceea ce într-adevăr contează înainte de toate. Filosoful numește imediat câteva simptome ale acestei uitări: nu mai știm ce înseamnă acele cuvinte de care ne folosim tot timpul („este", „ceea ce este", „ființă"), nu mai trăim o stare de perplexitate în fața acestui fapt straniu, dimpotrivă, acceptăm destule stări de lucruri ca de la sine înțelese.

Heidegger reface întrebarea filosofică mai veche, însă aceasta devine acum o întrebare cu privire la uitarea ființei (*Seinsvergessenheit*). Decisiv apare acum tocmai fenomenul uitării. Acesta nu mai este corelat memoriei, cum se spune în psihologie, cu atât mai puțin subordonat acesteia. Dimpotrivă, uitarea, în sensul ei existențial, apare ca un fenomen primar. Cum spune în § 68, „amintirea este posibilă pe temeiul uitării, *iar nu invers*". Însă cum va susține însă această neobișnuită idee? Dintre cele trei extaze ale timpului, trecut, prezent și viitor, tocmai viitorul îi apare privilegiat (p. 433). Însă omul se poate orienta către viitor atât în chip autentic, cât și neautentic. Este orientat în chip autentic dacă se proiectează liber și în mod propriu, prin sine, dacă se regăsește în starea de hotărâre și stăruie în aceasta (p. 446). Altfel, orientarea sa este neautentică: se proiectează doar către acele lucruri de care se preocupă, „către tot ce își așteaptă rezolvarea iminentă, către inconturnabilul treburilor curente". Devine atunci prins cu totul în preocupările sale, „este în expectativa lui însuși pornind de la ceea ce lucrul de care se preocupă îi oferă sau îi refuză". Sine-le ajunge unul impersonal și se înțelege acum pe sine prin preocupările sale, pornind de la lucruri și de la lumea acestora. Așteptarea sa, ca „mod al viitorului", este acum „fundată în expectativă". Va trăi un prezent neautentic, întrucât omul, în ființa sa, se uită pe sine (p. 449). Așadar, „în primă instanță și cel mai adesea" uitarea este o uitare de sine, privește însuși sine-le celui care își amintește de unele sau de altele, nu importă ce anume.

Dar ce înseamnă această uitare de sine?

Înțelesul ei psihologic și descrierea ei ca „lipsă a ceva" nu mai ajută deloc acum. „Despre această uitare nu se poate spune că nu e nimic sau că nu e decât lipsa amintirii; ea este un mod propriu, ‚pozitiv' ecstatic, al trecutului esențial". În faptul uitării se realizează temporal o retragere în sine. Mai exact, o închidere în sine din fața propriului trecut („*din fața* trecutului esențial cel mai propriu"). Această retragere închide ea însăși trecutul propriu. Uitarea devine astfel „sensul temporal al acelui fel de a fi potrivit căruia, în primă instanță și cel mai adesea, eu *sunt* ceea ce am fost". Doar pe temeiul acestei uitări are loc o păstrare în minte a celor prinse în preocupare. Păstrarea privește însă nu sine-le propriu, ci altceva, un lucru oarecare, o cunoștință sau o imagine din lumea ambiantă. Iar păstrarea este însoțită de faptul că ceva important nu se mai păstrează, se uită. Ceea ce nu se păstrează în minte privește sine-le ca atare. În sens primar, este vorba de o nepăstrare, iar în sens derivat, de o uitare. Tocmai pe fondul acestei uitări se păstrează în minte tot felul de preocupări. De aceea Heidegger va spune că „așa cum așteptarea este posibilă abia pe temeiul expectativei, tot așa amintirea este posibilă pe temeiul uitării, *iar nu invers*". Iar în uitarea de sine, omul nu mai este capabil să dea curs unei posibilități anume, încât, în preocupările sale, el trece ușor de la un lucru la altul (p. 453).

Această uitare de sine survine în multe situații, de pildă în sentimentul de frică. „Uitării de sine prin frică îi aparține această *prezentizare tulbure* a primului lucru care ne iese în cale. Este cunoscut, ca să dăm un exemplu, faptul că locatarii unei case care a luat foc nu apucă adesea să ‚salveze' decât lucrurile cele mai indiferente, care le stau în chip nemijlocit la îndemână. Uitarea de sine prin care sunt prezentizate de-a valma tot felul de posibilități face cu putință acea tulburare care constituie caracterul de dispoziție afectivă al fricii" (p. 452). Uitarea de sine privește de regulă existența cotidiană în această lume, viața de toate zilele.

Fapt cu totul aparte, acest gen de uitare nu este contrapus memoriei (*Erinnerung*), nici anamnezei (*Wiedererinnerung*), ci repetării (*Wiederholung*), văzută acum ca structură a modului autentic de existență. Însă caută să o înțeleagă diferit față de ceea ce înseamnă „memorie" la Augustin și „repetiție" la Kierkegaard. O vede mai curând ca reluare de sine aptă de deschidere, reamintire orientată spre cele viitoare.

În prelegerile din semestrul de iarnă 1942-1943, publicate sub titlul *Parmenide*, Heidegger reia considerațiile sale în chestiunea uitării, punându-o în relație cu adevărul însuși. Face multe mențiuni în legătură cu termenii grecești *alétheia* și *lantháno*, traduși în mod obișnuit prin „adevăr" și „a uita". Îl citește pe cel dintâi ca „stare-de-neascundere", care, inevitabil, trimite la starea-de-ascundere. Cum spune în cele din urmă, verbul *lantháno* poate fi tradus prin „a uita", însă sub o altă înțelegere decât cea obișnuită. Un fragment din acest loc ar merita citat în întregime. „Dar ce înseamnă oare ‚a uita'? Omul

modern, care-și dă toată silința să uite cât mai repede cu putință, ar trebui să știe ce este uitarea. Dar el nu știe. El a uitat esența uitării – presupunând că s-a gândit vreodată la ea, cu alte cuvinte că a pătruns vreodată cu gândul în domeniul esențial al uitării. Această indiferență față de ‚uitare' nu-și are cauza nicidecum în superficialitatea felului său de ‚a trăi'. Ceea ce se întâmplă aici își are sursa în esența uitării înseși, în faptul că ea se sustrage și se ascunde față de ea însăși. Iată de ce s-ar putea întâmpla ca un nor invizibil al uitării, și anume uitarea ființei, să se aștearnă peste întregul pământ și umanitate, un nor datorită căruia nu numai o ființare sau alta va fi uitată, ci ființa însăși, un nor pe care nici un avion nu va fi în stare să-l străpungă, chiar de-ar fi să ajungă la cea mai mare altitudine. Și astfel s-ar putea întâmpla ca omenirea să trăiască experiența acestei uitări a ființei, o experiență ce se va ivi și va fi necesară doar atunci când timpul o va cere, și care va fi resimțită sub forma unei stări de strâmtorare și nevoință" (traducere de Bogdan Mincă și Sorin Lavric, 2001, pp. 59-60).

Aș reține câteva lucruri din ceea ce spune Heidegger aici. Mai întâi, odată cu nivelul profund al (re)amintirii, trebuie recunoscut și unul al uitării. Uitarea precede acum și face posibile celelalte forme de uitare, așa cum sunt cea psihologică și cea socială. Căci privește mai ales alegerile și proiectele noastre, faptul ca atare de existență. Ea poate fi regăsită prin unele fenomene precum rătăcirea de sine (în absența unor repere), eventual fuga de sine și căderea (de pildă, căderea din întrebare sau din starea de perplexitate). Corelativul uitării nu mai este acum memoria în genere, nici reamintirea. Ci este întrebarea însăși, interogativitatea. Ceea ce s-a uitat în ultimă instanță este întrebarea cu privire la sensul ființei, o întrebare decisivă pentru o epocă întreagă și pentru modul omenesc de existență. În consecință, ceea ce urmează a fi reluat este faptul întrebării. Iar aceasta nu vine să corecteze memoria, ci să revadă o întreagă tradiție a gândirii, pe de o parte, și starea prezentă a modului de a fi, pe de altă parte.

Merită reținut și faptul că, acum, cele esențiale nu pot fi numite ca atare, asemeni unor fenomene proprii prezentului sau asemeni unor sarcini de viitor. La fel și uitarea lor („nu-și are cauza nicidecum în superficialitatea felului de ‚a trăi'"). Nu sunt determinate, nici previzibile („s-ar putea întâmpla ca un nor invizibil al uitării, și anume uitarea ființei, să se aștearnă peste întregul pământ și umanitate"). Înțelegerea celor esențiale presupune o anume experiență a lor care, însă, nu se decide prin voință individuală sau colectivă. Dimpotrivă, ea survine singură atunci când este „resimțită sub forma unei stări de strâmtorare și nevoință". Atunci, omul își aduce aminte și își îndreaptă gândurile „spre ființa însăși și doar spre ea", cum se spune în același loc.

Ion Creangă și lumea amintirilor sale

Să ne întoarcem puțin la *Amintiri din copilărie*, partea a IV-a, neuitând însă cele spuse mai sus. Una din ultimele pagini ale scrierii merită mai multă

atenție. Când Nică ajunge pe drumul ce duce către Codrii Pașcanilor, se petrece cu el un fapt ce ar putea să dea seama de economia întregii scrieri. Privește în urmă și este copleșit de tristețe. Expresiile care anunță irupția cumplită a tristeții nu sunt puține: „nemernicii de noi", „căutătură jalnică", „patimi și ahturi omenești", „înstrăinarea noastră", fără a mai vorbi despre imaginile neașteptate care o susțin. Să recitim însă fără nici o grabă acest fragment:

„După un scurt popas, făcut la podul de la Timișești, de pe Moldova, pornim înainte spre Moțca și suim încet-încet codrul Pașcanilor. Apoi, din vârful acestui codru, mai aruncăm, nemernicii de noi, câte-o căutătură jalnică spre munții Neamțului: urieșii munți, cu vârfurile ascunse în nouri, de unde purced izvoarele și se revarsă păraiele cu repejune, șopotind tainic în mersul lor neîncetat, și ducând poate cu sine multe-multe patimi și ahturi omenești, să le înece Dunărea măreață !

– Ei, ei ! măi Zaharie, zic eu, coborându-ne la vale spre Pașcani; de-acum și munții i-am pierdut din vedere, și înstrăinarea noastră este hotărâtă cine știe pentru câtă vreme !"

Ce se întâmplă de fapt cu Nică atunci? El suferă mult și, fără să-și dea seama, se retrage în sine. Nu se retrage pentru a reflecta „obiectiv" asupra celor care se petrec cu sine și cu cei din jurul său. Ci se refugiază în sine, singurul loc ce pare să nu-i fie străin. Acest fapt modifică imediat fluxul temporal pe care îl trăiește. Înainte de toate, modifică trecutul propriu, care nu mai este același ca atunci când se afla în satul său, în casă, pe malul Ozanei sau în altă parte. Dimpotrivă, trecutul său ajunge acum el însuși închis în sine, fără ieșire și fără nici o altă posibilitate. În consecință, Nică nu plânge după trecutul său, nu este trist întrucât l-ar fi lăsat în urmă, așa cum spune manualul de literatură română. Trecutul său este acolo, cu sine, însă este profund modificat, închis cu totul în sine. Nică se definește acum prin acest fapt nou și nicidecum prin trecutul său vechi. Ca să reiau o spusă a filosofului, el este doar ceea ce a fost – și nimic mai mult.

Ce înseamnă totuși acest lucru? Nu înseamnă că Nică este așa cum a fost, în felul în care a fost, ci este doar *întrucât* a fost. El contează în ochii săi întrucât a fost ceea ce a fost – un copil plin de viață, firesc și exuberant în faptul zilei. Nu mai poate fi ce a fost, însă se privește prin ceea ce a fost. Cu alte cuvinte, se privește prin ceea ce nu poate păstra pentru sine, prin ceea ce este uitat. Este limpede, în acest caz, că decisivă este tocmai uitarea de sine, uitarea ce privește ființa proprie. Exact în felul acesta se naște amintirea, amintirea felului în care ești doar întrucât ai fost.

Așadar, primul lucru care se modifică esențial în sufletul lui Nică este tocmai trecutul său. Nu e de mirare atunci că se modifică și prezentul său, deopotrivă viitorul ce-l așteaptă. Așteptarea are loc în chip neclar și indecis, sub forma expectativei: nu știe ce-l așteaptă sau la ce anume să se aștepte, ca și cum totul ar veni din exterior. În fond, nu a decis el însuși ca să plece la

Seminarul de la Socola, la Iași. Iar prezentul său este la fel incert: în dependență completă de unele griji și preocupări ce-i apar ca avându-și sursa în afara sa, în exterior. El vede acum ceea ce nu văzuse când trăia liber acasă, o lume estompată și aparent străină, ca și cum ar privi de la mare depărtare: dealuri și sate, drumuri, firul unor ape și munții care se tot pierd în zare. În această lume prezentă, el, ca atare, nu mai are loc: el este doar întrucât a fost.

Ceea ce înseamnă că uitarea – pe fondul căreia devin posibile tot felul de amintiri – este înainte de toate o uitare de sine. Am putea spune, la o primă privire, că Nică nu uită totuși de sine, nu uită de suferința sa, de ceea ce lasă în urmă, de faptul că este smuls din lumea vieții sale și aruncat într-o altă lume. Firește că nu uită de toate acestea, însă în aceste date noi nu mai este el însuși. Simte că-și devine tot mai străin. El este doar întrucât a fost, întrucât și le amintește acum pe drum, în căruță, și întrucât nu știe ce se va întâmpla cu sine. Așadar, uitarea de sine este primară și decisivă[10]. Orice altă formă de uitare este derivată, căci devine posibilă acum doar pe fondul uitării de sine. Aceasta este primară în ordine existențială, iar narațiunea nu poate decât să anunțe și să glorifice această aparentă absență.

Cum bine s-a spus, „amintirea este posibilă pe temeiul uitării, *iar nu invers*". Se hrănește din uitarea de sine și își trăiește frumusețea pe abisul acesteia. Narațiunea o glorifică în virtutea grației sub care stă. Căci, într-adevăr, Creangă scrie cu o dezinvoltură neobișnuită, cu inspirație și într-o manieră ludică, aproape neomenească.

În cele din urmă aș dori să spun că *Amintiri din copilărie* îți cere să lași deoparte cel puțin două ipoteze interpretative. Este vorba de cea biografistă (care spune că acolo autorul descrie cu talent propria sa viață de copil, cu satul în care a trăit și cu lumea sa de atunci) și cea ficționalistă (care spune că scrierea ca atare este o ficțiune admirabilă, sau o autoficțiune, indiferent de felul în care autorul a trăit realmente copilăria sa). Prima ipoteză se apropie mult de o atitudine „naturalistă" sau de una care se vrea „realistă" (precum cea a lui Garabet Ibrăileanu). A doua caută să facă dreptate conceptului de ficțiune liberă, explorat mult în studiile de naratologie. La distanță de aceste două ipoteze de lucru, accept că narațiunea comportă ceva fabulos și că este vorba de un *ego fabulator* în economia ei. Însă acest *ego fabulator* ne aduce în față o lume distinctă și de cea pe care o socotim reală, și de cea pur fictivă. Lumea sa este mai curând o fabulă, în sensul premodern al cuvântului, o reprezentație dramatică, nici adevărată și nici falsă prin ea însăși. Lumea se constituie ca o poveste, însă aceasta nu este simplă ficțiune. Ea ne spune cum se constituie și se reconstituie temporalitatea ca atare pentru subiectivitatea care povestește. Ne spune acest lucru chiar în timp ce povestește și grație

[10] Ne dăm seama că această uitare nu poate fi explicată nici în maniera lui Bergson, însă nici în cea psihanalitică; nu întâmplător analiza existențială, precum cea din *Sein und Zeit*, asumă cu alte șanse astfel de situații.

actului de povestire. Narațiunea dă seama de temporalitatea trăită a celui care se povestește. Faptul ca atare este trăit în chip „real", așa cum se întâmplă cu orice amintire de acest fel. Însă realitatea sa survine în actul narațiunii, în faptul că cineva își povestește propria sa viață. Cu alte cuvinte, scrierea nu elimină din jocul ei orice formă de realitate, însă nu este în joc o realitate „biografică", prin referințe la o serie de „date obiective". Realitatea sa este mai curând de ordin existențial, ca să folosesc un termen mai pretențios. La fel însă și faptul amintirii care, aici, configurează un alt mod de existență. Este o existență resimțită ca străină și totuși proprie („înstrăinarea noastră este hotărâtă cine știe pentru câtă vreme", îi spune Nică prietenului său).

În actul de narațiune se constituie o întreagă lume a vieții, a cărei temporalitate stă în corelația uitării cu amintirea însăși. Așadar, dacă m-aș exprima în termeni clasici, aș spune că lumea descrisă în *Amintiri din copilărie* nu vorbește despre copilăria minunată a cuiva anume, nici despre lumea unui sat de munte din secolul cutare, dar nici despre cineva care își consemnează genial propriile sale amintiri. Ci vorbește, pur și simplu, despre un mod personal de a fi în lume. Îți aduce în față un mod anume de existență, lumea sa vie și eterată, inepuizabilă. În acest sens, Humuleștii din *Amintiri din copilărie* anunță o altă lume, aparent ireală, cu totul distinctă față de cea care putea fi regăsită de un călător oarecare în satul cu același nume.

Ștefan Afloroaei

Ilie Luceac

Familia Hurmuzaki, un model și un exercițiu de memorie colectivă pentru Bucovina

Implicarea marilor personalități ale neamului în orientarea și coagularea unor momente memorabile din istoria noastră națională sau culturală a determinat întotdeauna finalitatea acestor evenimente, marcând totodată și memoria colectivă a posterității.

La 1857, chiar în anul când s-a stins din viață, boierul și patriotul bucovinean Doxaki Hurmuzaki, tatăl celebrilor frați din prima generație a Hurmuzăkeștilor, își scria memorabilul său testament politic, care a rămas învățătură pentru generațiile viitoare. El arăta în testamentul său, publicat în „Telegraful român" de la Sibiu, în 1857, următoarele: „*Să nu uitați că aveți de îndeplinit trei datorii mari și sfinte, pentru care aveți a răspunde înaintea lui Dumnezeu, înaintea oamenilor și a urmașilor voștri. Aceste trei datorii sunt: patria, limba și biserica.*

Românească este țara aceasta în care trăim, câștigată și păstrată cu sângele strămoșilor noștri și înzestrată cu drepturi românești, care n-au putut să apună, pentru că sunt o proprietate nepieritoare a ei. Limba română, sufletul naționalității noastre, pe care ne-au păstrat-o strămoșii noștri în timpii barbariei chiar cu răpunerea vieții, a fost totdeauna și este adevărata limbă a acestei țări, nici un drept nu s-a aflat în putere ca s-o desființeze. Biserica țării noastre este Biserica ortodoxă, odorul cel mai scump al sufletelor noastre"[1].

Cele trei datorii despre care vorbea bătrânul Doxaki Hurmuzaki au fost un îndemn și o călăuză în activitatea fiilor și nepoților săi.

Încercând, din retrospectiva anilor, să urmărim realizările înfăptuite de ei, vom constata că pentru Hurmuzăkești ele nu constituiau un scop în sine, ci o finalitate, care a slujit în primul rând interesul național al românilor din Bucovina. Această familie a înscris o pagină de glorie în istoria românilor, și în special, a celor din Bucovina, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ei i-a revenit locul de frunte în toate manifestările social-politice și culturale ale provinciei înstrăinate de Țara Moldovei. Ecoul pe care l-a avut opera culturală a fraților Hurmuzaki din prima generație s-a făcut simțit până în primele decenii ale secolului al XX-lea, când aspirațiile celor din urmă Hurmuzăkești se perpetuau în activitatea unor distinse personalități, cum a fost, de exemplu, cea a lui Sever Zotta, care a știut să țină aprinsă flacăra neamului strămoș până la tragicul sfârșit al vieții sale.

[1] „Telegraful român", nr. 32, Sibiu, 1857.

Fraţii Hurmuzaki din prima generaţie au încercat şi au reuşit să se impună prin puterea culturii. Într-o scrisoare către Bariţiu, unde semnează cu toţii, ei îşi definitivează oarecum scopul vieţii, susţinând:

„*Noi suntem convinşi că numai prin legalitate, cultură şi perseverenţă putem ajunge la ţinta dorinţelor noastre, care a fost şi totdeauna va fi fericirea naţiunei*".

Actuale sunt şi gândurile lui Nicolae Iorga, pe care le rostea istoricul încă în 1914, referindu-se la această familie:

„*Recunoştinţa pe care bucovinenii o datoresc familiei Hurmuzăkeştilor este desigur nesfârşită. Viaţa culturală din Bucovina, câtă este acolo, se datoreşte la doi oameni. În afară de valoarea lor personală, unul din ei reprezintă mai mult o familie, celălalt reprezintă mai mult o şcoală. Este vorba de Eudoxiu Hurmuzaki, care înseamnă întreaga lui familie: boierul primitor de oaspeţi, largul împărţitor de daruri care a fost bătrânul Doxaki, şi fraţii, care au stat în jurul lui şi l-au ajutat într-o operă ce a fost continuată pe urmă de Constantin Hurmuzaki, în epoca Unirii, pe pământul însuşi al Moldovei. Iar celălalt, Aron Pumnul, este trimisul şcolii ardelene, care aproape un veac se silise să trezească în rândurile umilite ale românilor […] un sentiment de mândrie sprijinit pe originea romană şi pe vechile drepturi, cu neputinţă de înlăturat, ale acestei naţii, pe pământul pe care din generaţie în generaţie l-a muncit şi l-a apărat.*

Aceştia sunt cei doi începători ai sufletului românesc în Bucovina"[2].

În contextul tematicii dezbaterilor noastre, ne vom întreba la un moment dat dacă Hurmuzakeştii au avut vreo tangenţă cu genialitatea, ca formă logică fundamentală a gândirii omeneşti. Şi vom răspunde afirmativ. Or, în *Dicţionarul enciclopedic ilustrat al limbii române din trecut şi de astăzi* al lui I.-Aurel Candrea găsim explicaţia acestei noţiuni[3], care corespunde întru totul cu activitatea propriu-zisă a Hurmuzăkeştilor, atât cea social-politică, cât şi cea cultural-ştiinţifică. Afirmaţia este pe deplin întemeiată, deoarece fraţii Hurmuzaki au fost cu adevărat nişte spirite care au vegheat asupra destinelor poporului din care făceau parte, a ţării în care trăiau, a oraşului în care locuiau. Hurmuzăkeştii au fost nişte caractere distinctive, înzestraţi fiecare în parte cu aptitudini şi talente creatoare. Mai ales fraţii Hurmuzaki din prima generaţie – aşa numită, cea mare – şi aici îi avem în vedere pe Eudoxiu, Constantin, Gheorghe, Alexandru şi Nicolae Hurmuzaki. Exemplele sunt convingătoare pentru activitatea fiecăruia în parte dintre cei amintiţi. Pentru început, să ne oprim la opera istorică a lui Eudoxiu Hurmuzaki, care se caracterizează prin realizarea unei creaţii de o excepţională valoare, aşa încât nu stăm în cumpănă dacă ea întruneşte sau nu înţelesul noţiunii de «operă fundamentală». Să medităm puţin şi să ne

[2] Nicolae Iorga, *Legăturile culturale între Bucovina şi Principatele româneşti,* Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1914, p. 16.

[3] I.-Aurel Candrea, *Dicţionarul enciclopedic ilustrat al limbii române din trecut şi de astăzi*, „Cartea Românească", Partea I, Editura „Cartea Românească", S. A.-Bucureşti, 1931, p. 534.

întrebăm dacă mai târziu unii istorici, cum au fost Xenopol sau Iorga, ar fi fost în stare să înregistreze succesele pe care le-au repurtat cu sintezele lor istorice referitoare la istoria românilor, „dacă n-ar fi putut beneficia de capitalul științific strâns cu atâta dăruire de sine de către cărturarul bucovinean”?[4]. Și aici avem în vedere, în primul rând, fundamentala Colecție *Hurmuzaki* de documente externe privitoare la istoria românilor, cât și lucrarea lui Eudoxiu Hurmuzaki, *Fragmente zur Geschichte der Rumänen (Fragmente din Istoria Românilor)*, care a fost publicată după moartea autorului, în cinci volume, la București, sub auspiciile Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice cât și ale Academiei Române.

Lipsa de liniște și lipsa de independență politică sunt desigur două cauze importante, care au împiedicat pe românii din Bucovina să se ridice în secolul al XIX-lea la o cultură originală și creatoare. Totuși aceste două împrejurări nu trebuiesc exagerate. Românii au avut de fapt independență în cele două principate, înainte de suzeranitatea turcească, căci suzeranitatea ungurească și cea polonă au fost mai mult forme feudale decât realități politice. Chiar sub turci s-a păstrat autonomia internă a Principatelor. Constantin, cel mai în vârstă dintre frații Hurmuzaki din prima generație, care se strămutase cu traiul în Moldova, va reuși să demonstreze adevărul istoric referitor la cauza Principatelor. O va face argumentat și fără echivocuri, atât în fața opiniei publice europene, prin intermediul presei și al Comisarilor – reprezentanți ai Puterilor garante, favorabile Unirii, din Franța, Rusia, Prusia și Sardinia – cât și în fața Divanului ad-hoc al Moldovei[5].

Constantin va confirma concluziile sale teoretice referitoare la statutul juridic al Principatelor printr-un document istoric important, descoperit de el în 1855, în Biblioteca regală din Oxford. Este vorba despre Tratatul comercial, încheiat între domnitorul Moldovei Petru Șchiopul și regina Angliei Elisabeta I (anii de domnie 1558–1609), la 27 august 1588, prin ambasadorul englez Harborne la Constantinopol[6]. Acest tratat acorda britanicilor dreptul de comerț în Moldova cu o taxă de 3%. Documentul avea de fapt o dublă semnificație. În primul rând – cea științifică, și în al doilea rând – conta importanța lui juridică pentru situația Principatelor după aproximativ 270 de ani de la încheierea primei Capitulații a lui Bogdan al III-lea, cel „Orb”, cu Poarta. Tratatul demonstra că suzeranitatea Porții otomane n-a anulat suveranitatea politică a Principatelor.

Academicianul Alexandru Zub scrie că reactualizarea tratatului de către Constantin Hurmuzaki a fost de fapt un merit al acestuia de a-l fi

[4] Dan Berindei, *Eudoxiu Hurmuzaki și istoriografia epocii sale*, în „RA”, 4, 1974, p. 519.
[5] Ilie Luceac, *Familia Hurmuzaki: între ideal și realizare (O istorie a culturii românești din Bucovina în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea)*, Editura *Alexandru cel Bun*–Cernăuți, Editura *Augusta*–Timișoara, 2000, p. 186 et passim.
[6] *Ibidem*, p. 187.

folosit într-un moment când semnificația politică a documentului a putut fi exploatată din plin[7].

Nu mai încape nici o îndoială că fără Ardeal românismul din Bucovina nu s-ar fi putut realiza în creația de cultură. Nici temelia materială pentru creație nu era posibilă cu această destrămare de forțe, nici concentrarea forțelor vii ale neamului spre un ideal de cultură unic. Ce cultură originală și mare se putea naște la un popor, la care nu era o solidaritate în vederea unui scop unic, Bucovina fiind mereu germanizată și slavizată?! Cultura înaltă presupune unitate spirituală și aceasta e legată de cea politică. Românii bucovineni au început să-și formeze intelectualitatea proprie, care se alcătuia la început din preoți, dascăli și învățători. Mai târziu, mulți fii de boieri din Bucovina au plecat la studii în Europa, la cele mai prestigioase instituții de învățământ din marile capitale europene, cum erau Viena, Parisul sau Roma. Aceștia, întorcându-se de la studii, împreună cu preoții și învățătorii de la sate au știut să redeștepte și să mențină credința în neam după circa jumătate de secol de stăpânire străină, înrăutățită de influența galițiană, astfel că acțiunile intelectualilor români bucovineni se amplifică în anii 50-60 ai secolului al XIX-lea. Ele marchează o etapă de măsuri concrete și îndrăznețe în vederea culturalizării poporului. Era nevoie atunci de a menține legăturile culturale cu românii din Principate și din Transilvania. Aceste legături aveau menirea de a întări conștiința de sine a românilor din Bucovina, exact în perioada când ei trebuiau să țină piept valului de desnaționalizare impus de autoritățile austriece și tradus cu atâta abilitate în viață de către Guberniul din Galiția, cel puțin până la 1861.

Acest lucru a fost sesizat în primul rând de către Hurmuzăkești. În toată această rezistență, „Mecca românismului" – Cernauca – i-a focalizat pe toți intelectualii, reușind să mențină vie conștiința de neam. Meritul de pionierat al Hurmuzăkeștilor la formarea și educarea unei clase a intelectualității naționale, cât și a promovării culturii în Bucovina a fost uriaș. Ei au contribuit: 1) La înființarea primului ziar românesc „Bucovina" – „gazetă românească pentru politică, religie și literatură" (4 octombrie 1848–2 octombrie 1850), care a apărut din inițiativa și pe spezele fraților Hurmuzaki. Redacția ziarului se făcea în casa bătrânului Hurmuzaki de la Cernăuți, Gheorghe și Alecu au fost și redactorii acestui ziar; 2) La întemeierea, în 1851, a Bibliotecii Țării, iar mai târziu, în 1857, și a Bibliotecii gimnaziștilor români de la Liceul german din Cernăuți. Ei au îmbogățit Biblioteca Țării și Biblioteca Societății cu fonduri de carte românească care apărea în România; 3) La înființarea *Reuniunii române pentru leptură (19 aprilie/1 mai 1862),* iar din ianuarie 1865 a *Societații pentru literatura și cultura română în Bucovina*. Fiind concepută ca o instituție culturală, Societatea a reușit să adune pe toți cărturarii români

[7] Alexandru Zub, *Mihail Kogălniceanu istoric*, Iași, Editura Junimea, 1975, p. 749.

din Bucovina și să formeze o intelectualitate tânără, care mai târziu va juca un rol important în destinul politic și cultural al provinciei. Timp de peste 80 de ani Societatea a grupat și a călăuzit forțele intelectuale ale bucovinenilor; 4) La conducerea nemijlocită a *Societății pentru literatura și cultura română în Bucovina*. În 1865, președinte a fost ales Gheorghe Hurmuzaki, care a deținut această funcție până la încetarea lui din viață, în 1882. Atât membrii din prima generație a Hurmuzăkeștilor, cât și unii reprezentanți din cea de a doua generație au stat în fruntea Societății, în special, Eudoxiu (Doxuță) Gh. Hurmuzaki, între anii 1889-1899, ca președinte, cât și Alexandru N. Hurmuzaki, mai târziu, ca vicepreședinte. Așadar, Hurmuzăkeștii s-au aflat în fruntea Societății în cea mai frumoasă perioadă (perioada de aur) de activitate a ei; 5) La fondarea organului de presă al Societății – „Foaia Societății pentru literatura și cultura română în Bucovina", având experiența ziarului „Bucovina" de la 1848-1850, editat și redactat cu pricepere de către frații Hurmuzaki. În „Foaia Societății…" nu se urmăreau doar cele două principii ce s-au respectat în ziarul „Bucovina", adică, ideea națională românească și ideea unității de neam. Aici s-a publicat și foarte multă literatură originală; 6) La obținerea în 1848-1849 a unei Catedre de limba și literatura română la Gimnaziul superior de stat din Cernăuți, unde tot Hurmuzăkeștii au jucat rolul decisiv pentru ca titularul catedrei să ajungă Aron Pumnul. De fapt geneza, evoluția și afirmarea clasei intelectuale românești în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea se datorează prezenței școlii. Seria începe cu înființarea, în 1808, a Liceului (Landgymnasium), devenit ulterior Liceul „Aron Pumnul", apoi continuă cu Institutul Teologic (1828), cu Catedra de limba și literatura română (1849) și culminează cu înființarea Universității Francisco-Josefine (1875) din Cernăuți; 7) La dezlipirea Bucovinei de Galiția. Și aici îl amintim în primul rând pe Eudoxiu Hurmuzaki, istoricul și omul politic providențial pentru Bucovina. Căci dacă nu a dictat la timpul său faimoasa *Petiția Țării (Landespetition)* din iunie 1848, cerând prin ea dezlipirea Bucovinei de Galiția și constituirea ei într-o provincie separată, atunci cu siguranță el a alcătuit noua și temeinica pledoarie din *Pro Memoria zur bukowiner Landespetition vom Jahre 1848*, cu o largă documentare istorică, având la bază ideea romanității românilor și a unității lor etnice. Acest reprezentant al primei generații a Hurmuzăkeștilor s-a evidențiat ca unul dintre ctitorii istoriografiei românești moderne, ca „eliberator" al Bucovinei și artizan al vieții parlamentare a Ducatului[8]; 8) La lupta acerbă în favoarea înființării unei catedre de Istoria Românilor [Să ne amintim de conferințele lui Alecu Hurmuzaki, în special, de conferința *Carele este caracterul și tendința învățământului public la noi*]. În ceea ce privește

[8] *Discursurile lui Eudoxiu Hurmuzaki în Dieta Bucovinei–Din viața parlamentară a Bucovinei în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea*. Ediție bilingvă, cu stabilire de text, prefață, note și comentarii de Ilie Luceac. Traducerea textului german de Catrinel Pleșu, Institutul Cultural Român, București, 2007, p. 9-59.

Catedra de istorie a românilor, ea se va deschide abia la 1912, când tânărului profesor Ion I. Nistor i se va încredința Catedra de istorie sud-est europeană la Universitatea din Cernăuți. Frații Hurmuzaki – Gheorghe și Alecu – cât și alți intelectuali s-au străduit să deschidă la Institutul de studii filozofice (instituție românească de învățământ superior de până la inaugurarea în 1875 a Universității cernăuțene) o catedră de limba și literatura română, să obțină de asemenea ca româna să fie introdusă ca limbă de predare și la Institutul Teologic din Cernăuți (1848); 9) La editarea Calendarelor Societății; 10) La susținerea teatrului românesc și organizarea unor turnee ale trupelor de teatru din Țară în Bucovina. Acestea au fost trupele de teatru ale Ștefaniei (Fany) Tardini (1864, 1865), Mihail Pascaly (1969), Matei Millo (1871), apoi turneele trupelor de teatru ale lui Mihail Galino (1972), Maria Vasilescu (1874) etc.; 11) La inițierea și menținerea colaborării lui Vasile Alecsandri mai întâi la ziarul „Bucovina" și apoi la „Foaia Societății…", ceea ce a contribuit fundamental la dezvoltarea literaturii originale în Bucovina și la sporirea patrimoniului cultural al bucovinenilor; 12) La înființarea unei universități românești. [Dacă totuși în 1875 s-a deschis universitatea germană în Cernăuți, deputații români din Parlamentul austriac, și în special Gheorghe Hurmuzaki, au cerut insistent cel puțin o Catedră de limba și literatura română în cadrul acestei universități. Cererea le-a fost satisfăcută. Primul titular al acestei catedre a fost numit Ion Gheorghe Sbiera]; 13) La editarea între 1881-1884 a revistei Societății „Aurora Română" (redactor Ion Bumbac); 14) La menținerea legăturilor culturale cu intelectualii din Transilvania, în special, cu George Barițiu, cât și cu cei din Principatele unite; 15) La organizarea ciclurilor de conferințe publice cu caracter științific și cultural; 16) La susținerea diverselor acțiuni culturale, cum a fost culegerea de cântece și arii naționale românești din Bucovina, în baza cărora s-a născut albumul în patru fascicole a celor *48 Aires nationaux roumains,* album întocmit și publicat în 1855 la Lemberg de către compozitorul și pianistul Carol Miculi sau la susținerea celor două concerte la Cernăuți, în primăvara anului 1847, a celebrului compozitor și pianist ungar Ferenc Liszt, la îndemnul lui Eudoxiu Hurmuzaki; 17) La înființarea bibliotecilor școlare sătești etc.

În centrul tuturor acestor manifestări și începuturi, pe lângă ceilalți intelectuali cărturari din Bucovina, s-au aflat, în primul rând, membrii familiei Hurmuzaki.

Apreciind la justa valoare activitatea fiecăruia dintre Hurmuzăkești, se creează impresia că ei și-au împărțit rolurile și sarcinile. Aceste roluri și sarcini nu aveau un caracter nedefinit. Ele urmăreau un scop bine determinat, având în esența lui cel puțin ideea unității culturale, dacă nu și a celei politice a românilor.

Iraclie Porumbescu, meditând la vârsta senectuții asupra rolului și a locului pe care îl ocupă familia Hurmuzaki în istoria Bucovinei, îi scria într-o

scrisoare lui George Bogdan-Duică: „Trecutul nostru până la 1848 a fost ca cel al tuturor ne-nemți și ne-catolici. De la acel an, cum știm, ne-a deșteptat nimeni altul decât Hurmuzăkenii și deșteptarea, ei, așa ne-au făcut-o, că la deschiderea ochilor noștri ne-au deschis o priveliște, ce iarăși ea, la rândul ei ne deschide inimile să dorim a ne îndulci cu ea…

De la acel an încolo, ochii și inima noastră erau spre Hurmuzăkeni: ei ne erau Vlădică și autoritate bună, ei ne erau „Delphi" în toate. Preoți de toate treptele, boieri, țărani, la ei mergeau să le arate drumul pe care și cum să meargă ca să rămână în acea priveliște ce ei ne-o deschiseseră […], ba, îmi aduc aminte, că și impegații superiori publici, atât administrativi cât și judiciari, până la șefii țării, Bach și Henniger, veneau la dânșii de se consultau în multe ale țării și poporațiunii ei, care pe atuncea nu era în Bucovina ținută de „politică" alta, decât românească.

Să spun, că dacă veniră Kogălniceanu, Negri, Alecsandri și Bariț iu, se ventilară în casa Hurmuzăkenilor, și cu concursul lor dezbativ, și chestia tuturor românilor?

Influenței autoritative a Hurmuzăkenilor fu silit vlădica Hacman să cedeze, căci totul, cum zisei, se afla sub influența lor"[9].

Generația a doua care a urmat după celebrii frați Hurmuzaki, cea a fiilor acestora, de asemenea s-a evidențiat prin activitate politică, culturală și științifică, urmând exemplul înțelept al părinților. Am aminti în primul rând pe cei doi fii ai lui Nicolae Hurmuzaki (1826–1909), Constantin și Alexandru, cât și pe Eudoxiu (numit Doxuță pentru a nu fi confundat cu unchiul său, istoricul), fiul lui Gheorghe Hurmuzaki. Ei au continuat într-un fel opera începută de părinții și unchii lor, fiind martorii oculari ai unui act politic împlinit, ideal la care au visat și pentru care au luptat înaintașii. Doxuță, Constantin N. și Alexandru N. Hurmuzaki au făcut tustrei parte din Consiliul Național Român din Bucovina, constituit în 1918. Doxuță Hurmuzaki a făcut parte chiar din delegația Bucovinei care a prezentat regelui Ferdinand în 16 noiembrie 1918, la Iași, Actul Unirii[10].

Chiar dacă unii cercetători și-au exprimat părerea potrivit căreia, în octombrie 1918, când se vehicula ideea de împărțire a Bucovinei între români și ucraineni, Alexandru N. Hurmuzaki, pe atunci președinte al Dietei Bucovinei și deputat în Parlamentul de la Viena, „nu s-a dovedit a fi la înălțimea ilustrului său nume, manifestând o atitudine conservatoare și ezitând a se ralia unor acțiuni naționale"[11], acțiunile românilor au fost încurajate și susținute cu

---

[9] *Scrisoarea lui Iraclie Porumbescu din 2/14 noiembrie 1894 către George Bogdan-Duică*, în *Iraclie Porumbescu, I/* „Anuarul Muzeuluiu județean Suceava", IX, 1982, p. 323.

[10] Dimitrie Bucevschi, *Amintiri din anul Unirii,* în Ion I. Nistor, *Amintiri răzlețe din timpul Unirii-1918*, Cernăuți, Tiparul Glasul Bucovinei, 1938, p. 75.

[11] Radu Economu, *Unirea Bucovinei-1918*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994, p. 3.

fermitate de către Iancu Flondor – omul providențial al naționalității române în acele zile decisive ale lui octombrie 1918. Cât îl privește pe Alexandru Hurmuzaki, în amintirile sale găsim scris: „Evenimentele premergătoare unirii Bucovinei cu patria mamă m-au găsit în demnitatea de Mareșal al Țării și deputat în Camera austriacă din Viena. [...] Am luat parte, își amintește Alexandru N. Hurmuzaki, cu mare însuflețire la votarea Unirii din 28 noiembrie 1918, prin care s-a realizat visul nostru secular de aici”[12].

Iar Doxuță Hurmuzaki, ca om de cultură, a urmat exemplul strălucitului său părinte. În perioada 1887-1897 el s-a aflat în fruntea Societății pentru literatura și cultura română în Bucovina. A luat parte la înființarea tuturor așezămintelor culturale de aici, contribuind în acest fel la cimentarea temeliei românismului în Bucovina. Un timp a deținut și funcția de președinte al Asociației pentru cultivarea muzicii românești „Armonia”. Prezidează în 1904 memorabilele Serbări de la Putna, în legătură cu comemorarea a 400 de ani de la moartea marelui voievod Ștefan.

Cota parte din strădania care ne revine nouă, în postură de reprezentanți ai unei etnii minoritare astăzi în regiunea Cernăuți (fosta Bucovină istorică), este – cum bine spunea Teodor Stefanelli cu 90 de ani în urmă, referindu-se la aceeași familie Hurmuzaki – „de a mai salva ce se poate de salvat”.

Spunem aceste lucruri în cunoștință de cauză, deoarece într-un fel, istoria acestui dramatic pământ, numit Bucovina, se repetă, ea fiind confruntată astăzi cu aceleași probleme ca și în secolul al XIX-lea. Sigur, cu alte metode și la alte cote.

Atât școala, biserica, cât și însăși identitatea românească sunt în pericol. Orice palmă de pământ, care aparține ariei culturii românești de acolo, din partea Cernăuțiului, trebuiește apărată, acum doar cu o singură armă care ne-a mai rămas – cultura. Dacă nu vom apăra limba, școala, biserica și tradițiile strămoșești, dacă nu vom reuși să le menținem, ne paște pericolul dispariției, ca identitate etnică.

Faptele Hurmuzăkeștilor sunt cel mai bun model de a învăța cum se poate înfăptui acest lucru. Ele rămân pentru posteritate un exercițiu de memorie colectivă și totodată un exemplu demn de urmat.

---

[12] Alexandru N. Hurmuzaki, *Amintiri din timpul Unirii*, în Ion I. Nistor, *Amintiri răzlețe din timpul Unirii – 1918,* Cernăuți, Tiparul Glasul Bucovinei, 1938, p. 166-167.

Comunicări, intervenții

moderator: Cornel Ungureanu

Diana Câmpan

Călătoria prin cultură ca formă de reevaluare a dimensiunii sacre a creației

Memoria colectivă – concept forjat de teoreticianul Maurice Halbwachs, cel căruia îi aparține și teoria cadrelor sociale ale memoriei – este, în sine, un concept extrem de generos în relația cu perimetrul sociologiei culturii, al esteticii sau al istoriei artei. Noțiunea, arondată memoriei sociologice, este permisivă în raport cu alternarea codurilor de receptare a discursului artistic și devine un suport destul de relaxat și elegant, poate chiar cochet pentru demersul nostru de a urmări modul în care funcționează – la nivelul intelectualului român contemporan, călător prin cultura europeană – receptarea, prin prisma teoriei artei și a teoriei mentalităților, a semnelor genialității creatoare de sistem.

Pornim de la premisa că artistul/intelectualul este depozitarul unui fond ontologic, religios și estetic matricial, pe care îl rostogolește prin variate coduri de semnificare alternative, în funcție de epoci, mentalități, orizont de așteptare, stare harică. Desigur, în cazul artiștilor majori, intervine o sporită capacitate de inserție în operă a unor scheme identitare proprii, mai mult sau mai puțin tangente la instanțele și concepțiile colective. Memoria colectivă, raportată la actul creator, nu se mai poate reduce numai la structurile arhetipale care au traversat nealterate prin istorie, ci include, vocațional, cel puțin două atitudini fundamentale: pe de o parte, re-trăirea prin amintire și aprofundare analitică (memorie individuală) a propriilor experiențe și, pe de altă parte, negocierea sensurilor colective prin activarea dinamică a memoriei colective (urmată de acceptarea sau de ruperea de matricea imaginarului artistic comun).

Dacă artistul este o atare sumă, exact același periplu îl urmează și receptorul de artă. De pe acest palier propunem, în cele ce urmează, o analiză a felului în care intelectualul român care trăiește experiența călătoriei culturale europene reușește să activeze, în chiar actul contemplativ în fața marilor capodopere ale umanității, codurile memoriei colective autohtone, adică acel bagaj ontologic și spiritual neaoș care să îi permită să aplice gestului artistic inaugural (îndepărtat istoric dar așezat în memoria colectivă) și operei în sine o lectură/percepție activă, personalizată, neconvențională, îmbogățită prin propria cultură.

Călătoria în sine presupune o experiență multiplusemiotizantă, cu atât mai mult atunci când călătorul deține fondul intelectual și vioiciunea afectivă care să-i permită juxtapuneri, asocieri sau disocieri, apetența pentru surpriză și reevaluare, mereu cu alte instrumente, a operei de artă, indiferent de amploarea, relevanța, codurile și proiecțiile ei spațio-temporale. A călători prin cultură înseamnă, în fond, a reface în sens invers drumul dinspre realitate către amintire: transformi depozitul de informație, emoție, cultură, sacralitate, frumusețe, creat prin achiziții stratificate în memoria individuală și îl activezi, preț de-o întâlnire efectivă, cu șansa fundamentală de a te sincroniza/desincroniza, prin analiză, cu mai amplul construct al memoriei colective. A călători înseamnă a avea atitudine culturală, a renunța la comoditățile generate de sentimentul reconfortant că poți cunoaște în ordine estetică orice operă de artă tălmăcită, „povestită" de un intermediar. Întâlnirea reală cu marile repede culturale este singura care permite luarea de poziție, formularea unei analize personale fără riscul fetișizării canonului perceptiv. Eugen Simion avertizează, tranșant, asupra riscului fundamental al culturii: acela de a nu mai avea nici răgazul, nici dorința, nici inteligența de a înțelege că, unitară în diversitatea ei, orice cultură se cere înțeleasă prin părțile ei, prin accesarea punctuală a identităților de sine stătătoare: „Cum să facem ca, trăind în civilizația pe care a creat-o și bucurându-se de achizițiile, valorile ei, omul să nu-și piardă, totuși, vocația lui profundă, știința de a rămâne în contact cu universul? De a privi o floare, un pom în *interiorul civilizației* și nu *în afara* ei? Ce trebuie să inventăm sau ce trebuie să reparăm pentru ca individul să-și recapete sentimentul identității sale în *cetatea radioasă*? Iată adevărata problemă a civilizației actuale."[1]

Într-o secvență din paginile de tip jurnal de călătorie reunite sub titlul *Periplu umanistic*, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, analizând propriul act introspectiv, elaborase o mică teorie a pragurilor de apropiere de codurile artei magistrale, pe care o descoperim a fi validă și acceptată tacit de către toți călătorii români bine așezați în cultură. „…toți au schițat aceleași gesturi și au trecut prin aceleași momente, mărturisite de toți cu aceeași neascunsă emoție, în pagini memorialistice ori în opere de artă. (…) Și, înregistrând reacțiile acestora, le-am descoperit reductibile la trei momente sau gesturi fundamentale, pe care le-am numit: **atracția**, **recunoașterea**, **liniștirea sau bucuria**, și care alcătuiesc adânca experiență interioară a voiajului..."[2] O astfel de experiență în trei timpi ferește intelectualul rafinat de surogate și de plonjonul dincolo de cercurile culturii majore, facilitând practic tocmai gesturile de depistare a sursei genialității marilor artiști și, deopotrivă, raportarea identitară la achizițiile ce țin de memoria colectivă a umanității.

[1] Eugen Simion, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*. Jurnal parizian, București, Cartea Românească, p. 43.
[2] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Periplu umanistic*, Reîntregirea, 2005, p. 91.

Pe această schemă vom încerca, în cele ce urmează, să identificăm gesturile arhetipale ale călătorului tentat să se identifice cultural cu Locul, dar și să-și reconsidere valorile interioare, sporindu-le cu întâlniri admirabile dorite, împlinite și asumate.

Intrarea în experiența călătoriei presupune luarea cu tine și strămutarea într-un provizorat al întregii tale identități: ne luăm cu noi întreaga personalitate și tot ceea ce o face unică și irepetabilă parte a unei memorii socio-culturale. Luăm în călătorie însăși istoria de extracție, dar și cutumele identității colective din care ne revendicăm. Atitudinea tonică și receptivă, dorința întâlnirii în sine este de natură să abolească orice distanță între actanții culturali de tip oaspete sau gazdă. În fond, vorbim tocmai despre atitudinea față de memoria propriei identități. Cum ne putem salva de eroarea inadecvării și de latență? Câteva răspunsuri posibile vin dinspre călătorii intelectuali asupra cărora ne-am propus să ne orientăm analizele. Chiar prin „falsul" său „jurnal de călătorie" (*Remember*), deja A. E. Baconsky propunea o lectură atentă a celor două instanțe implicate în procesul întâlnirii, ambele ducând cu sine un soi de genialitate intrinsecă. Românul călător prin Europa marii culturi are șansa de a afla că acest spațiu dorit și căutat este o imensă provocare la valorizare a unei mult mai largi memorii colective, extinsă la nivelul unor națiuni și unor culturi care urmează curba de evoluție a societăților: „Nicăieri mai mult ca în Italia – mărturisea A.E.Baconsky – nu poți realiza noțiunea continentului nostru: Europa, conglomerat armonios de seminții și popoare, ce-și trec unul altuia focul sacru al geniului lor și al unui destin ireductibil în măreția lui ce se perpetuează în mari cicluri, ca un ritual solemn. Mai mult ca oriunde, aici ai sentimentul că Europa nu e o simplă realitate geografică sau istorică, definită circumstanțial, cu un concept ideal, un orizont metafizic spre care tindem fără să-l atingem pe întreaga lui dimensiune și fără să-l epuizăm vreodată."[3] Europa este, altfel spus, și ceea ce nu se vede și nu se cunoaște încă la modul personal, este o potențialitate mereu provocatoare, care-și negociază adevăratele sensuri numai prin experiență directă. Este, adică, o promisiune de amplificare a memoriei colective.

Însă pentru a putea stabili granița dintre achiziții deja onorate și promisiuni, intervine întotdeauna, în cazul intelectualului român călător, un act fundamental de identificare și o nostalgie a propriei istorii și a propriilor mituri identitare. La porțile Romei, pe pragul, adică, al unei călătorii așteptate peste 40 de ani, Zoe Dumitrescu-Bușulenga derulează o identificare de sine de tip mărturisire în spatele căreia se insinuează o mândrie reconfortantă, iscată din simplul sentiment al apartenenței la o matrice istorică și spirituală inalterabilă: „Simțeam oare din străfunduri că mă întorceam spre obârșii? (…) Cu un ghid în mână, am ieșit din incinta gării și am început să mă învârtesc

[3] A.E.Baconsky, *Remember. I.* Fals jurnal de călătorie, CR, 1977, p. 168.

pe lângă tăblițele cu numele străzilor, pe lângă tramvaie și autobuze ca să-mi fixez direcțiile bine în minte. Mă simțeam ca țăranul de la Dunăre (vorba lui Horia Vintilă), ca badea Cârțan revenit la matcă."[4]

Atracția Romei este pecetluită prin experiența culturală logaritmizată la nivelul orizontului de așteptare. Pentru Zoe Dumitrescu-Bușulenga, fragmentele de mental colectiv care predefinesc citadinul căutat compun decupaje mozaicate, incerte însă: „Am trăit și eu, desigur, într-un timp destul de lung, cu o schemă a unei Italii imaginare făcută din juxtapuneri mai mult sau mai puțin adecvate. (…) Lucrurile se amestecau amorf în minte și în inimă, dar pregătirea se făcea. Și așteptarea începea să lucreze într-un fel care se reclama întregit."[5] Recursul la destinul istoric este singurul care poate salva de incertitudini: „Cu atât mai mult pentru români, neo-latini singulari și singurateci de la extremitatea orientală a României, **atracția Romei** ca centru a derivat dintr-o ascunsă nostalgie a originilor și a operat în sufletul românesc, în toată istoria noastră, ca un fel de nevoie ontologică și de spirit. Și-am putea lua drept pildă pe Ovidiu, marele exilat la Pontul Euxin, ca paradigmă dramatică a acestui dor italic."[6]

Surpriza exercițiilor de recunoaștere, la fața locului, a datelor confecționate anterior prin juxtapunerea achizițiilor culturale vine dintr-o strategie, mereu aceeași, de găsire a concordanțelor și a derapajelor analitice între *știut* și *văzut/trăit*. Plasarea în centrul experienței a ființei cunoscătoare și trecerea inventarului cultural anterior în ipostaza de convenție-suport, predispune la un consum cultural rafinat, elitar. Randamentul contemplației este sporit de o mai largă apetență a receptorului de artă spre introspecții sprijinite pe paralelisme cu substrat mitic: „Am aterizat la Veneția, unde s-a produs, brusc, al doilea moment al acestei unice aventuri a spiritului, momentul *recunoașterii*. Într-o agitație interioară de natură cu totul particulară, într-o stare de perplexitate, de neliniște fertilă, a început confruntarea celor știute, a bagajului greu de istorie și cultură, cu realitatea aproape incredibilă în proximitatea și frumusețea ei. Operația aceasta a pornit atunci și s-a prelungit de-a lungul întregului periplu italian și dincolo de el, căci nu era vorba numai de lepădarea prejudecăților și de eliberarea de locuri comune, ci de un proces de reajustare a judecăților de valoare, proces îndelung și pur intelectual."[7]

Paradigmele impregnate în memoria culturală se sparg adesea și călătorul devine performant numai în măsura în care acceptă provocarea de *a lua atitudine,* de *a avea opțiune.* În memorialistica de călătorie abia cu o atare provocare începe spectacolul călătoriei, întrucât discursul se organizează pe argumente și contra-argumente, rezonanțe emoționale, polemici interioare

[4] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*, p. 198.
[5] *Ibidem*, p. 94.
[6] *Ibidem*, p. 93.
[7] *Ibidem*, p. 94-95.

multă vreme păstrate în latență, despărțiri vehemente de tot ceea ce înseamnă surogat sau kitsch, explozii admirative sprijinite pe acuratețea percepției fără mediatori a artefactului. Memoria colectivă devine ea însăși obiect artistic și orice raportare la spațiul capodoperelor se face numai de pe poziția celui ce respinge falsele judecăți de valoare. Mai mult, receptarea prin contemplație îi provoacă întotdeauna călătorului român o analiză de sine pe principiul oglinzii, fără improvizații și clișee, cu repere necosmetizate și obligatoriu ținând cont de funcțiile arhetipale ale imaginarului. Numai așa poate fi posibilă suirea celei de a treia trepte a călătoriei, cea pe care Zoe Dumitrescu-Bușulenga o numea ***iluminarea***: „Dar demersul intelectual de reajustare a judecăților de valoare se desfășura fără întrerupere, într-o solicitare neîncetată. Căci ești în fiecare clipă constrâns la opțiuni pe toate nivelurile în acea Italie suprasaturată de frumusețe, ca și cum tu însuți ai fi implicat și răspunzător în construirea scării de valori adevărate. (…) Și așa mai departe, până ce șocul se depășește și adaptarea la realitățile profunde ale Italiei se produce. Atunci tensiunea se rezolvă într-un acord major de fond care constituie cel de-al treilea moment al arhetipalei aventuri, momentul *liniștirii, al bucuriei, al iluminării*. Puteri spirituale noi te însuflețesc, ca și cum te-ai fi regăsit în centrul recâștigat al ființei, ca și al cosmosului, ca și cum te-ai fi reintegrat în origini."[8]

Care este rolul memoriei colective în acest proces? Pentru a creiona un răspuns, propunem analiza comparativă a câtorva reacții ale scriitorilor vizați de prezentul studiu, în fața unor capodopere europene. Se va observa, din capul locului, că toate mecanismele perceptive sunt orientate spre epurarea experienței artistice de judecățile contrafăcute, cu mutarea centrului de interes spre crearea unor conexiuni tacite între recuzita de informație deja existentă în conștiința călătorului și singularitatea spectacolului plasării de sine față în față cu obiectul de artă. Este acesta un exercițiu fără mediatori, care permite asumarea valorii și elaborarea judecăților de gust necosmetizate.

Iată, spre exemplu, experiența venețiană. Aparent, orice accesare a fondului artistic al Veneției ar trebui să fie făcută, la unison, sub spectrul admirației, de vreme ce s-a încetățenit în memoria colectivă imaginea unei Veneții ca sediu de elită al artelor.

Pentru Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Veneția generează, străbătută cu pasul, șansa actualizării structurilor fundamentale ale construcției sacre a umanității. Basilica San Marco nu face decât să reconfirme, la modul artistic, concentrarea imaginarului sacru și variațiile lui dinspre memoria colectivă spre artist și, mai apoi, spre receptorul de artă: „Istoria sacră e spusă cu candoarea unei credințe naive și calde, începând din nartex (vestibulul) unde pe una din bolți figurează cartea biblică a *Facerii* (Geneza) de la porunca de a se face lumină și până la izgonirea din rai a primilor oameni, Adam

[8] Zoe Dumitrescu-Busulenga, *op. cit.*, p. 96-97.

și Eva. Plimbându-ți ochii pe scenele dispuse în trei cercuri concentrice și dominate coloristic de verde, alb și brun, retrăiești plăcerea poveștii atât de dezvoltată la omul medieval. Alături, istoria Potopului se desfășoară pe benzi, într-o juxtapunere de scene (…) Gustul popular a modificat hieratismul bizantin, eliberând trupul omenesc din rigorile canoanelor, dându-i mișcare (dacă nu încă suplețe) în scenele vii, de muncă, și alcătuind micile scene după compoziția miniaturilor romanice atunci în circulație în occidentul Europei. Grupul fiilor lui Noe construind corabia sunt astfel structurate, ca și scenele cu alegerea animalelor de vârât pe corabie, excelent pretext coloristic pentru un mic și rafinat bestiariu medieval."[9] Desigur, o astfel de punere în pagină a frescelor este impusă de acumularea emoțiilor și de perfecta cunoaștere a textului sacru de către autoare, însă este de remarcat felul în care se produce mutația către expresivitatea autohtonă, fără prejudecăți, admirativă dar și obiectivă. Această atitudine îi este, de altfel, specifică Maicii Benedicta: nu caută doar artistul și opera, ci se caută pe sine în aceste două oglinzi paralele. De aici subtilitatea eseistică a jurnalelor sale de călătorie.

Aceeași subtilitate artistică, deloc convențională, este regăsibilă și în secvențele dedicate Basilicii San Pietro și capodoperelor Vaticanului. În general, călătorii aflați în acest perimetru artistic sunt tentați să recunoască profunzimea artiștilor și a creațiilor, așa cum este instituită ea prin exegeze anterioare. Ca și cum totul s-ar fi spus deja, ca și cum nu îți mai poți permite reașezarea reprezentărilor după coduri individualizate.

Din fericire, scriitorilor români tocmai această reacție de a nu rămâne mimetic tributari memoriei colective le este specifică. A căuta sâmburele de noutate este marea provocare. A discerne din mulțimea de sensuri acele date pe care simți că le poți interioriza și prin care *îți însușești*, simbolic, valoarea, luând-o cu tine definitiv – acesta este noul *modus vivendi*.

Pentru Zoe Dumitrescu-Bușulenga *iluminarea* în fața Capelei Sixtine și a celebrei *Pieta* vine dinspre un orizont fundamental creștin. Nu doar calitatea covârșitoare a gestului artistic și monumentalitatea condensează admirația, ci prioritar puterea de seducție a mesajului capodoperei. Ceremonia contemplației are un cod ritualic, de identificare a sacrului din interiorul ființei printr-o expresie exterioară; cu alte cuvinte, autoarea se caută pe sine, liniștitor și împlinitor, în mesajul artei și această atitudine naște infinite posibilități de proiecție a substratului neaoș al ființei pe un plan universal. Semnele care se cer descifrate sunt cele care organizează din interior spre exterior matricea creației. „Ea nu oferă spectacolul unei opulențe somptuoase; ea nu te înalță, nu te însenineză, nu-ți prilejuiește extazuri. După ce-i privești îndelung tavanul și peretele dinspre altar, începi să te simți păscut de cataclisme interioare, de seisme al căror sfârșit îl bănuiești înfricoșat. Ce te face să suporți

[9] Zoe Dumitrescu-Busulenga, *op. cit.*, p. 108-109.

fără să explodezi atât înnebunitoarea traducere în ordinea vizuală a *Facerii*, a *Genezei* cât și cea a *Judecății de Apoi*, este în primul rând anecdotica pe care o cauți ca pe o salvare."[10]; „Dar acolo unde linia se întrerupe, prăbușirea se produce. Pe peretele altarului, lumea e judecată. Și o cascadă de trupuri cad, ca o cascadă de vaiete de jale, ca un vaier universal. Se sparge zmalțul albastru al cerului sub greutatea trupurilor aruncate în abis de un titan mânios. Sfinții nu mai sunt sfinți, demonii nu mai sunt demoni. Toate personagiile sunt adânc și dureros umane. Pe măsura omului sunt și durerea și fericirea, amândouă confundându-se la Michelangelo cu gravitatea. Și sfârșitul e pe măsura începutului: grandios și trist."[11]

În fond, dincolo de o atare percepție sincronică și diacronică a stării de grație, începe mirajul situării de sine într-o lume sacralizată, ale cărei toposuri sunt adânc înrădăcinate ontologic, estetic și religios în conștiința profundă.

Diana Câmpan

[10] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 220.
[11] *Ibidem*, p. 220.

Ioana Diaconescu

Note despre organizația „Rugul Aprins al Maicii Domnului". Documentar din arhivele CNSAS

Conform Dosarului 113668 volum 4 (definitivat la 7 aprilie 1961), patriarhul Justinian Marina cere, la 23 octombrie 1958, jurist consultului Arhiepiscopiei București să cerceteze la Tribunalul Militar – Secția II – dosarele celor din lista ce urmează, „deoarece sunt salariații instituțiilor pendinte de Patriarhia Română":

Arhimandrit Benedict Ghiuș, profesor seminar București
Sandu Tudor, stareț la Schitul Rarău
Preot Profesor Dumitru Stăniloaie, Institutul Teologic București
Arhimandrit Sofian Boghiu, stareț [la Mănăstirea] Plumbuita
Ieromonah Felix Dubneac, preot [la Mănăstirea] Plumbuita
Arhimandrit Bartolomeu Anania, bibliotecar șef al Palatului Patriarhal

Sentința nr 125 din 8 noiembrie 1958 va fi hotărîtă de Tribunalul Militar al Regiunii a II a Militară – Colegiul de fond, cu dosarul 2164/58, cu încheiere în ședința din 29 octombrie 1958, cînd Tribunalul „respinge ca neconcludente și inutile probele solicitate de apărare" (martorii – n.m.).

Inculpații sunt acuzați, în majoritate, de „crima de uneltire contra ordinei sociale și pentru crima de activitate intensă contra clasei muncitoare și mișcării revoluționare;".

„Rugul Aprins", în frunte cu Alexandru Teodorescu (Sandu Tudor – n.m.), este socotit „organizație subversivă unde s-au ținut mai multe ședințe cu caracter subversiv, au atras o serie de elemente reacționare din rîndul studenților și i-au instigat la acțiuni contrarevoluționare împotriva orînduirii de stat democratice din Republica Populară Română."

Concluzia procurorului militar: „Faptele tuturor inculpaților întrunesc în drept elementele constitutive ale infracțiunii de crimă de uneltire contra ordinei sociale, /.../ întrucît organizația are caracter fascist și a avut ca scop schimbarea ordinei sociale existente în stat."

Tot în ședința Colegiului de fond, Tribunalul Militar al Regiunii a II-a Militară din 8 noiembrie 1958, se stabilesc următoarele:

„Acest grup subversiv în frunte cu Sandu Tudor a multiplicat și difuzat în mod clandestin o serie de fițuici cu conținut reacționar. Faptele stabilite de

[către] instanță și reținute în sarcina fiecăruia dintre inculpați..."

„Astfel inculpatul Teodorescu Alexandru, în calitate de șef al asociației Rugul aprins în perioada 1945-1948 a organizat la Mănăstirea Antim o serie de întruniri cu membrii grupului cît și cu elemente ce vizitau mănăstirea, în cadrul cărora pe lîngă problemele de ordin mistic-religios au desfășurat intensă activitate contrarevoluționară."

Educația religioasă va fi socotită o activitate, cu precădere, „dușmănoasă" și „în rîndurile unor elemente tinere recrutate din rîndurile studenților."

*

Mișcarea „Rugul Aprins" a început să se închege încet-încet, în cumplitul an 1944, după invazia sovietică, cînd se distrugea filonul de aur – cultura și puterea benefică a creștinismului, asupra istoriei naționale. Singura speranță rămăsese relația cu Dumnezeu.

Rugul a fost aprins la Mănăstirea Antim din această ultimă speranță: „Sub acest simbol al Rugului Aprins al Maicii Domnului, noi, smeriții călugări de la Mănăstirea Antim, am urmat între anii 1944 și 1948 îndemnul de a încheia privegherile cele mari ale sfintelor slujbe către miez de noapte cu o rugăciune fierbinte către Maica Domnului. Pe cînd luminile toate din biserică erau stinse, o singură lumină rămînea, o singură candelă din altar, de pe Sfînta Masă. Era candela maicii Domnului. În acest timp, cei cincizeci de călugări studenți, orînduiți în cerc, de o parte și de alta a Starețului, începeau o cîntare lină din care străbătea o supremă nădejde: «Sub milostivirea Ta scăpăm, Născătoare de Dumnezeu, Fecioară. Rugăciunile noastre nu le trece cu vederea în necaz și ne izbăvește din nevoi, una curată și binecuvîntată. Prea Sfână Născătoare de Dumnezeu, miluiește-ne pre noi. Toți Sfinții, rugați-Vă lui Dumnezeu pentru noi.»" (Din volumul „Sub acoperămîntul veșniciei", Colecția Teologică «Cuvîntul vieții», New York, SUA, 1995, pag. 36-49).

Au început, apoi, întîlniri săptămînale unde se citeau lucrări literare și filosofice, artistice și muzicale, cu contribuția lui Vasile Voiculescu și Sandu Tudor, a profesorului Alexandru Mironescu și a tînărului, pe atunci, Mircea Vulcănescu. Se făceau comentarii pe marginea cărților duhovnicești, împreună cu părintele Benedict Ghiuș, dar și cu tinerii teologi, printre ei numărîndu-se părinții Sofian Boghiu, Felix Dubneac și fratele Andrei Scrima.

Pînă la urmă se adeverise o serie de întîlniri, prelegeri, conferințe, constitutive ale unei structuri de adevărat cerc literar și cultural. Urmarea firească a fost proiectul unei reviste a spiritualității românești precum și al unei colecții de literatură creștină. Sandu Tudor avea să aibă un rol important în acest proiect. Crezul celor de la „Rugul Aprins" unea activitatea intelectual-culturală cu trăirea mistică. Laolaltă, preoți și oameni de cultură își uneau glasul într-un unic scop.

Mai trebuie pomenite lecturile publice, din după amiezile fiecărei duminici, care aveau loc în Biblioteca mănăstirii. Publicul audia conferințele preotului Benedict Ghiuș, ale fratelui Sandu Tudor, ale profesorului Alexandru Mironescu, ale poetului Vasile Voiculescu, ale lui Paul Sterian sau Ion Marin Sadoveanu.

*

Scriitorul Sandu Tudor, în actul de stare civilă Alexandru Teodorescu, uns ca monah cu numele de Agathon și apoi ca ieroschimonah cu numele de Daniil, întemeia, înainte de 1940 revista „Floarea de foc" și cotidianul „Credința". Aici, cu o mare forță polemică, se exprima împotriva oricărei forme de extremism în articole ca „Între sobor și soviet" sau „Lecția proceselor de la Moscova". Vocația lui reală a fost, însă, cea religioasă. După război, se retrage la Mănăstirea Antim unde devine unul dintre principalii inițiatori ai mișcării „Rugul aprins" care era „un simbol religios și el reprezintă credința vie". Astfel avea loc întîlnirea unică între intelectualitatea română și Biserica ortodoxă. Activitatea mișcării, care consta în îndrumarea, cu ajutorul unor monahi ca Benedict Ghiuș și Sofian Boghiu, alături de Sandu Tudor, a unui număr de studenți care ar fi urmat apoi calea călugăriei, pentru a le fi, la rîndule, dascăli, altora, urmărea ridicarea morală și intelectuală a vieții bisericești prin îndrumarea oamenilor în duhul adevărului. În 1948, activitatea mișcării încetează, interzisă, dar și prin plecarea lui Sandu Tudor care devine monahul Agathon la Mănăstirea Govora și apoi la Schitul Crasna. Arestat prima oară în 1950 și eliberat în 1952, devine ieroschimonahul Daniil, starețul de la Rarău, cel care s-a ridicat împotriva materialismului dialectic ateist, în numele supremației spiritului – prin Iisus Hristos, care este calea înspre salvarea omenirii. Cei din lotul „Rugului Aprins" au fost pedepsiți crunt pentru credința lor pe care nu au încetat s-o afirme. Securitatea a fabricat pentru ei învinuirea de „acțiune legionară" pentru argumentarea condamnării lor politice. Socotit instigator și cap al mișcării „Rugul Aprins al Maicii Domnului", Sandu Tudor avea să fie arestat în 1958 împreună cu tot grupul, căruia securitatea i-a mai „adăugat" cîțiva studenți în lotul „Teodorescu Alexandru și alții". Dosarul P(enal)202 ACNSAS (provenit din Arhivele Ministerului de Justiție, secția Instanțe Militare) cuprinde anchetele, recursul și actele de penitenciar și are 10 volume. Îi găsim aici, printre alții, pe preoții Sofian Boghiu, Benedict Ghiuș și Dumitru Stăniloaie, pe Alexandru Mironescu și pe Vasile Voiculescu. Considerat liderul grupului, Sandu Tudor (Alexandru Teodorescu) este condamnat la „25 de ani temniță grea și 10 ani degradare civică" pentru infracțiunea de „crimă de uneltire contra ordinii sociale" și la „15 ani detențiune riguroasă pentru crima de activitate intensă contra clasei muncitoare." Dintre cele două condamnări, avea s-o execute pe

cea mai grea (Dosar P/202 vol.10 ACNSAS, fila 310). A fost încarcerat la Jilava și a murit în 1960, la Aiud. Găsim în dosar anchetarea lui în interogatoriile din 4 iunie, 1, 3 și 19 iulie 1958; el neagă primirea unor studenți la Schitul Rarău ca să nu-i deconspire, refuză denumirea de „subversivă" a mișcării „Rugul Aprins", ca și darea în vileag a unor persoane împreună cu care era acuzat de complot împotriva statului. Anchetatorii trec la confruntarea cu unii membri ai grupului, dar nu vor mai scoate nimic în plus de la el, care doar va recunoaște declarațiile celorlalți. Dovezile fiind neconcludente, anchetatorii răscolesc bibliotecile, descoperindu-i articolele anticomuniste pe baza cărora este învinuit, conform sentinței din dosar, de „activitate intensă contra clasei muncitoare".

În cele din urmă, singura soluție a organelor de securitate, pentru a-i putea aplica o pedeapsă penală, este aceea de a-i introduce în celulă un informator. Acesta raportează o lună întreagă spusele lui Sandu Tudor. Citim printre rîndurile documentului că informatorul începe să-l admire, poate chiar se convertește în sufletul său, primind lumina preotului care nu acceptă trădarea și-și ia puteri din credința în Dumnezeu de care nu se leapădă nici cu prețul morții.

Ieroschimonahul Daniil moare în noaptea de 17 noiembrie 1960, în spitalul penitenciarului Aiud. Fusese internat, conform foii medicale aflate în Dosarul P/20948, vol II - Arhivele Ministerului de Justiție, cu „hemoragie cerebrală (inundație ventriculară), boală hipertonică visceralizată", adus cu 11 ore înainte de deces, aflat în comă profundă, cu convulsii, respirație agitată, tensiune arterială violent crescută, tahicardie. Documentele nu lămuresc cauza unei hemoragii atît de violente. Se bănuiește numai suma atrocităților cu care i se închisese gura…

Continuăm cu citirea documentelor ce-l privesc pe Sandu Tudor din Dosarul P/202, volumele 4 și 9 ACNSAS. În volumul 4 fila 216 și următoarele există „Sentința nr 125 din 8 noiembrie 1958" ce-i incrimina pe toți membrii lotului „Rugul Aprins", pentru ca la fila 217 să aflăm cu privire la Sandu Tudor: „De asemeni prin articolele scrise în ziarul «Credința» în perioada 1933-1938 inculpatul Teodorescu Alexandru a dus o intensă propagandă anticomunistă calomniind și defăimînd Uniunea Sovietică și elogiind orînduirea capitalistă. Astfel, din cuprinsul articolelor «Bestialitatea modernă», «Religia ateismului rus», «Între sobor și soviet» și altele, rezultă ura neîmpăcată a inculpatului Teodorescu Alexandru împotriva clasei muncitoare și mișcării muncitorești, dovedindu-se a fi un apărător credincios al orînduirii burghezo-moșierești și un propagator înfocat al ideologiei fasciste. Pentru a-și ascunde această activitate criminală, după 23 August 1944 inculpatul Teodorescu Alexandru s-a călugărit stabilindu-se la Mănănstirea Antim din București, unde și-a continuat activitatea sa dușmănoasă, stabilind legături cu o serie de elemente legionare așa cum sunt: Braga Roman, Ghiuș Vasile

Benedict, Anania Valerian precum și cu inculpatul Mironescu Alexandru și împreună au trecut la înființarea unei grupări intitulate; «Rugul Aprins» în cadrul căreia să-și continue, în mod organizat, activitatea lor antidemocratică. Astfel inculpatul Teodorescu Alexandru, în calitate de șef al asociației «Rugul aprins» în perioada 1945-1948 a organizat la Mănăstirea Antim o serie de întruniri cu membrii grupului cît și cu elementele ce vizitau mănăstirea, în cadrul cărora, pe lîngă problemele de ordin mistic-religios au desfășurat și o intensă activitate contrarevolutionară." Volumul 9 al Dosarului P/202 ACNSAS este important prin faptul că documentele conținute sunt cele privitoare la arestarea lui Sandu Tudor. Să le urmărim.

La fila nr 2 aflăm „Ordonanța de reținere din 16 iunie 1958". Fila 3 este Mandatul de arestare nr 12/T din 14 iunie 1958: „În numele legii și al poporului, locotenent major Moldovan Iosif, anchetator penal de securitate din Direcția Anchete penale a Ministerului Afacerilor Interne a Republicii Populare Române. Avînd în vedere actele de procedură penală încheiate împotriva numitului Teodorescu Alexandru zis Sandu Tudor /.../ fost publicist, în ultimul timp călugăr, cu ultimul domiciliu la Schitul Rarău, regiunea Suceava, stareț /…/ pentru infracțiunea de uneltire contra ordinei sociale; avînd în vedere că aceste fapte sunt prevăzute și penalizate /…/. Considerînd că din ancheta efectuată rezultă probe suficiente de culpabilitate împotriva lui Teodorescu Alexandru zis Sandu Tudor; văzînd că învinuitul se găsește în situația prevăzută de art.209 pct.9, C[od]P[rocedură]P[enală], întrucît fapta sa interesează ancheta penală și se pedepsește cu o pedeapsă mai mare de 1 an /…/ ordon tuturor organelor forțelor publice, conformîndu-se legii, să aresteze și să conducă la arestul Ministerului Afacerilor Interne pe numitul Teodorescu Alexandru /.../ Anchetator penal de securitate, locotenent major Moldovan Iosif".

Documentul de la fila 16, prin conținutul lui, este un martor al celui care, prin jurămîntul de sărăcie, castitate și supunere, devenise ieroschimonahul Daniil, pentru care sărăcia exprimată este o calitate: „Declarație (la 18 iulie 1958) Subsemnatul Teodorescu Alexandru zis Sandu Tudor, născut la 22 decembrie 1886, fiul lui Alexandru și Sofia, cu ultimul domiciliu Sihăstria Rarău, Regiunea Suceava. În legătură cu averea mea personală declar următoarele: nu posed nici o avere mobilă; posed un număr de cărți, două rînduri de haine călugărești și lenjerie personală. Aceasta îmi este declarația de care răspund și semnez Alexandru Teodorescu".

În ceea ce urmează intrăm în intimitatea „averii"celui care era numit, chiar și de către călăii săi, „ieroschimonahul Daniil". Un document zdrobitor prin simplitatea conținutului lui, dar care ne umple de amărăciune și revoltă prin felul în care fusese obținut: violarea intimității unui om sfînt…

Fila 46: „Proces verbal (opisul averii) al obiectelor ce aparțin ieroschimonahului Daniel Tudor (Sandu Tudor) după cum urmează:

1) 16 (șase spre zece) volume, dicționare universale legate în pînză roșie.

2) 340 (trei sute patruzeci) cărți scrise în limba franceză legate în pînză gris.

3) 268 (două sute șase zeci și opt) cărți scrise în limba franceză și română.

4) 4 (patru) volume: Dicționarul limbii române literare contemporane.

5) Un stilou marca «Luxcor», una lentilă convexă, una busolă «Besart».

6) Una rasă, o camilafcă.

Drept pentru care am încheiat prezentul proces verbal în 3 exemplare dintre care unul rămîne custodelui. Locotenent major, custode, semnat indescifrabil."

Închei documentarul cu fragmente din Mandatul de executare a pedepsei ce o va suferi cel ce compusese „Imnul Rugului Aprins, acatist înălțat Sfintei Fecioare Maria." Documentul se află la fila 55 din volumul 9 al Dosarului P/202 ACNSAS: „Tribunalul Militar al Regiunii 2 Militare București, strada Danielopol nr.2, 13965 din 31 01 1959 către Ministerul Afacerilor Interne – Unitatea Militară 0123, în conformitate cu ordinul M[inisterului de] J[ustitie] nr 02910/55. Vă facem cunoscut că prin sentința nr 125 din 2.11.1958 a acestui Tribunal Militar, numitul Teodorescu Alexandru zis Sandu Tudor născut la 22 12 1886 în București /…/ de profesiune stareț domiciliat în Mănăstirea Rarău, raionul Vatra Dornei, regiunea Suceava, a fost condamnat la 25 de ani temniță grea, 10 ani degradare civică pentru uneltire p[revăzută și] p[edepsită] de articolul 209 pct.1 și la 15 ani detenție riguroasă pentru crima p.p.de art.193 al[ineatul] 4 c[od]p[enal] cu art.10 c[od]p[enal] și confiscarea totală a averii. Deoarece încadrat într-o organizație revoluționară („Rugul Aprins", n.m.) a desfășurat o activitate dușmănoasă împotriva regimului democrat popular din Republica Populară Română, iar în perioada 1933 -1938 a desfășurat o intensă activitate de propagandă împotriva mișcării muncitorești. /…/ Executarea pedepsei începe la 14 iunie 1958 și expiră la 07 iunie 1983 (Mandat de arestare, n.m.). S-a emis mandatul de executare a pedepsei nr.486/18 din 31 01 1959 care a fost trimis Penitenciarului Jilava cu nr.13965 din 31 01 1959/…/"

Odată cu Sandu Tudor se stingea, zdrobită în mod violent, cu sălbăticie, doar în forma ei mundană, corporală, lumea spiritului și a credinței. Rugul Aprins al Născătoarei de Dumnezeu luminează și azi și ne-a ajutat, în vreme de restriște și ne va ajuta cu siguranță să ne păstrăm mintea și sufletul în duhul credinței și al adevărului. Pentru mîntuirea noastră a tuturor, prin rugăciune neîntreruptă și jertfă necondiționată stau mărturie viața și stingerea din cele lumești ale ieroschimonahului Daniil, ale lui Sandu Tudor – creatorul „Imnului Rugului Aprins", acatist înălțat Sfintei Fecioare Maria.

Liliana Ursu

Cerul pe dinăuntru – portret Olga Greceanu

Memoria colectivă centrată în jurul reperelor istorice și culturale este cea care stabilește punți de legatură și dialog între prezent, trecut și viitor. Geniul este cel care regăsește și potențează forța continuității creatoare a tradiției colective, moștenirea culturală și, mai cu seamă, asigură recuperarea memoriei fundamentale a colectivității.

Aș vrea să mă opresc la două puncte de vedere convergente. Unul aparține scriitorului britanic Somerset Maugham, care definea geniul ca pe un talent prevăzut cu idealuri, iar celalalt mai nuanțat si mai apropiat de alegerea mea, în exemplificarile mele, aparține lui Nichifor Carinic, din care citez: *„Civilizația își are impulsul primar în memoria paradisului terestru; cultura își are impulsul primar în aspirația către paradisul ceresc."*

Geniul trăiește un timp kairotic sau împlinitor, marcat de evenimente cruciale și cel mai adesea își cercetează văzduhul lăuntric întru redescoperirea inimii ca lăcaș al lui Dumnezeu. Nu mulți sunt artiștii care urmează calea plinătății întru Hristos. Olga Greceanu (1890-1978) a înțeles: calea împărătească a omului pe pământ e una singură, creștinismul.

Rostirea lui Dumnezeu a fost binecuvântarea întregii ei vieți, fie că a pictat, a scris, a vorbit. Mărturie stau frescele, icoanele, mozaicurile, cărțile, conferințele, jurnalele ei și zecile de biserici pictate dar mai ales restaurate de această vizionară, erudită și genială artistă. Părintele Benedict Ghiuș spunea că „mirenii au izbutit și izbutesc zilnic în felul lor cu Darul Duhului, acolo, la postul de încredere din lume, unde i-a rânduit pronia, să rezolve grozavul *paradox* evanghelic: a fi prezent în lume fără a fi din lume – să libereze heruvimul din ei, și însinguraţi cu duhul, să trăiască în dragoste cu Dumnezeu." Olga Greceanu a făcut mai mult de atît. A înmulțit Darul primit prin esența mărturisitoare a întregii ei opere atît de diversă ca gen artistic abordat, ca forță de expresie și chemare duhovnicească. Călăuză i-au fost mereu Sfintele Scripturi de care nu se despărțea nicicînd. „**Biblia mi-a stat mereu deschisă pe masă**".

Cu timp și fără timp, ea a trudit și la cîteva cărți ziditoare în care se întreba aievea asemeni Sfântului Grigorie „Ne amintim ce va veni?" Aș dori să mă opresc mai cu seamă asupra acestor cărți ale Olgăi Greceanu pe care le-am citit, care m-au îmbogățit sufletește și m-au crescut duhovnicește. Călăuzită de o iluminare lăuntrică artista ne-a dăruit emoționantul jurnal al întâlnirilor

sale cu Mântuitorul din Țara Sfântă, intitulat simbolic „Pe urma pașilor Tăi, Iisuse". Mărturia ei trăită și scrisă mi-a însoțit și luminat zilele de la Învierea Domnului nostru Iisus Hristos, apoi în săptămâna Luminată la Nazareth, în Cana, la Iordan, pe muntele Tabor, pe muntele Fericirilor, la Tabgha și Ierusalim în pelerinajul meu din Țara Sfântă.

E o carte de numai o sută de pagini. Atît. Dar cît suflet, cîtă măreție și duioșie și sfîntă tandrețe ascunde ea. Totul în scrierile Olgăi Greceanu împrumută benefic din forța deschiderii unei fresce, dar și căldura detaliilor din tablourile ei, totul trădează benefic pe pictor, iar cuvintele în emoționanta lor așezare evocă flacăra sufletului ei de creștină arzînd de dorul lui Hristos:

„Obloanele nu s-au deschis asupra Ierusalimului, ci asupra Noului Testament. Acum, cu ochii asupra locului unde s-a petrecut cea mai sfîntă și mai covîrșitoare dramă a omenirii, unde s-au ridicat și au trăit laolaltă toate sentimentele: de dragoste, de recunoștință, de trădare, de milă, de iertare, de adorare, de frică, de ură, aș vrea să am putere acum, în fața geamului deschis asupra Evangheliei, să-mi fac un examen de conștiință. Cu fața la Ghetsimani, la tulpina măslinului sub umbra căruia Iisus a plâns, aș vrea să pot răspunde dacă așa ca azi, am crezut întotdeauna că Iisus și Dumnezeu sunt o singură Ființă.

Când a umblat Iisus prin locurile pe care le privesc acum, oamenii Îi strigau că păcătuiește zicând că e Fiul lui Dumnezeu! Dar al Cui Fiu poate să fie Acela care, după două mii de ani, sfințește încă prin umbra Lui aerul, cerul, colinele, pietrele ce nu se mișcă, treptele tocite, soarele ce strălucește, dacă nu al lui Dumnezeu?"

Olga Greceanu a scris și un roman, un roman istoric „Ura care ucide" în care reconstituie dramatica atmosferă din Iudeea și descrie uneltirile și ura coruptului Jutabel Ben-Eber, conducătorul Adunării din Capernaum față de Cel venit să schimbe legea cea veche înlocuind-o cu cea nouă, a Iubirii. Acest personaj odios va declanșa răstignirea de pe Golgotha. Dar iată cum descrie părintele Sofian, în prefața sa la această carte, forța evocatoare a Olgăi Greceanu: „Acțiunea, personajele, atmosfera tensionată, descrierea obiceiurilor, portretele eroilor principali, costumele de epocă, toate sunt redate cu migala și precizia restauratorului operei de artă. Pe lângă arta cuvântului, pictorul și desenatorul iscusit va folosi în redarea caracterelor personajelor sale, portretul și schița, ilustrații ce sporesc autenticitatea descrierilor."

Și acum despre altfel de întîlniri tot cu Olga Greceanu, candelă de la care noi toți împrumutăm Lumină.

Prima mea întîlnire cu ea s-a petrecut la biserica Sfântul Elefterie nou din București, prin cele două icoane pictate de ea: icoana Adormirii Maicii Domnului și icoana Sfântului Elefterie. Amîndouă mi-au fost și îmi sunt izvor nesecat de mângîiere și rugăciune.

A doua întîlnire a fost la Sfânta Mânăstire Antim. De cum intram în

curtea mânăstirii ochii mei se odihneau pe siluetele înalte, hieratice ale celor patru Sfinți înscriși în mozaic pe zidurile bisericii, chiar în pridvor: Sfântul Ierarh Nicolae, Sfântul Alexie, Sfânta Agatha și Sfântul Antim. De câte ori sărut aceste icoane în tăcerea gândurilor simt cum mă înviorez sufletește, mulțumindu-i cu lacrimi Olgăi Greceanu, de Dar, și Părintelui Sofian, cu care a lucrat la ele.

A treia întîlnire s-a petrecut într-un decembrie primăvăratec, la expoziția sa retrospectivă de la Palatul Mogoșoaia, din 2004. A fost o bucurie ce se lasă cu greu așezată în cuvinte. A fost ca o re-cunoaștere a ființei ei profund artistice, dar și profund religioase. Această expoziție m-a purtat cu gîndul la celelalte din perioada interbelică, de la Paris și New York, dar și de la București cu care a reușit să impună stilul neobizantin. Brâncuși, Șirato, Ressu, Steriadi, Iser, Dărăscu, Tonitza, Lucian Grigorescu, dar și Nina Arbore, Theodora Cernat sau Cecilia Cuțescu Storck – iată contemporanii, egalii ei întru talent și forță de exprimare artistică. Dar numai ea, Olga Greceanu și-a ales ca axă a întregii ei creații **ortodoxia**, desăvîrșindu-se în cele ale artei înduhovnicite. Și-mi vin în minte acum frescele sale, unice prin mistica lor forță precum Răstignirea de la Palatul Sfintului Sinod sau în pictura sa de șevalet din tablouri precum „Plîngerea lui Iisus" sau „Pieta".

Cartea cea mai trezvitoare dintre cele scrise și publicate pînă acum de Olga Greceanu rămîne pentru mine volumul „Meditații la Evanghelii", apărut recent la editura Sophia, cuprinzînd comentariile sale la aproape toate Pericopele evanghelice ale anului bisericesc. Nici o femeie pînă la Olga Greceanu și nici după ea nu a mai fost decorată cu Crucea Patriarhală de două ori: de Patriarhul Nicodim și de Patriarhul Iustinian, ceea ce îi conferea dreptul de a vorbi, de a predica în biserici.

Neobosită, mereu cu gândul la Domnul, artista creștină picta, scria dar și ținea cîte un cuvînt de folos, o adevărată și inspirată cuvîntare teologică, tălmăcind pericopa zilei, urmînd predicii preotului în mai toate bisericile bucureștene în anii 50. Fie că vorbea la biserica Sfântul Elefterie sau la mânăstirea Radu Vodă, la Schitul Maicilor sau la Stavropoleos, la Sfîntul Gheorghe sau la Mihai Vodă, la Sfîntul Mina sau la vreo bisericuță din Vergului, Olga Greceanu impresiona enoriașii, dar și pe cei veniți să o asculte prin cuvîntul ei cu putere duhovnicească, prin smerita ei dăruire, prin sinceritate și, nu în ultimul rînd, prin trăirea ei haric㠎. Stau mărturie aceste meditații la Evanghelii din cartea ce le-a scos la iveală și pentru noi cei de azi. Ele odihnesc ființa lăuntrică a cititorului, dar și declanșază în el foamea de Iisus și de Harul Său.

Sfintele Evanghelii sunt izvorâtoare de nădejde și de bucurie, iar Olga Greceanu prin aceste frumoase, unice tălmăciri rămâne o călăuză pentru mulți mireni și nu numai, dovedind din plin a fi cunoscut infinitul bucuriei

ne-înserate. Și mai e ceva deosebit în aceste inspirate cuvântări. Prin ele Olga Greceanu reușește să aprindă inimile de credință precum în acest comentariu al ei la „Umblarea pe mare”*: „Poate că uneori, înadins, Iisus te va lăsa să te afunzi, ca să-ți încerce credința, dar noi știm acum ce vom face. Vom striga ca Petru: Doamne, mă afund, ajută-mă! Doamne, scapă-mă, Doamne nu mă lăsa! Ce minune! Iisus îndată îți va întinde mâna, te va lua de mână, te va apuca de mână și va merge cu tine, mână în mână, deasupra valurilor, deasupra necazurilor. Ce-ți pasă ție de norii negrii ce se adună? Iisus te Ține de mînă. Ce-ți pasă ție că te amenință furtuna, că se ridică valuri, că e întuneric?*

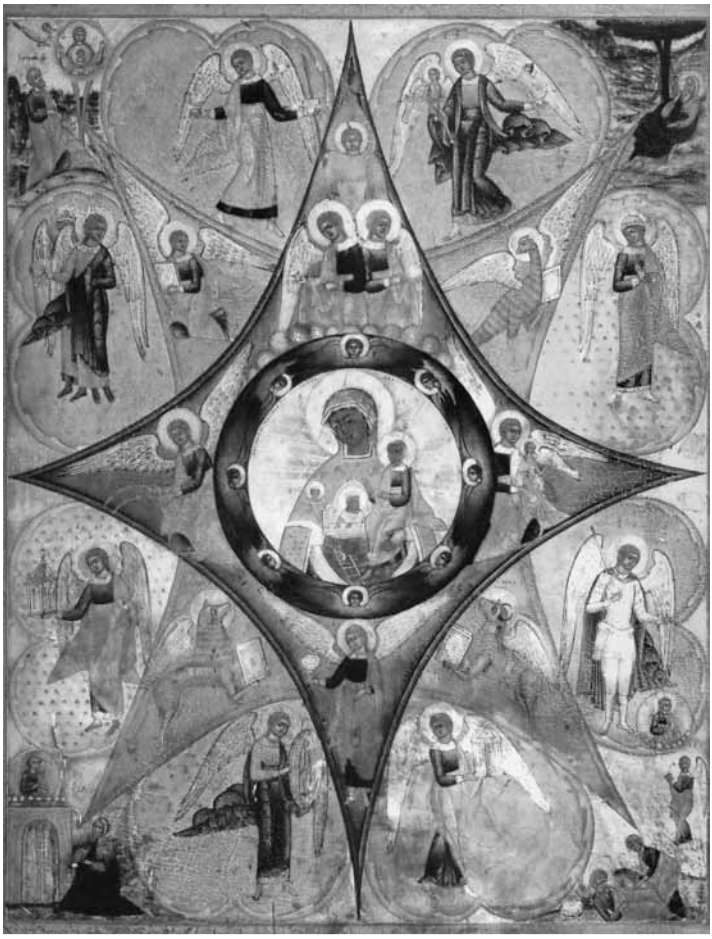
Cum putem închide această vorbire despre Evanghelia de azi decît învățînd să ne fie credința totală, fără nici cea mai mică îndoială în ceea ce cerem lui Dumnezeu, Dumnezeu ne va da, chiar dacă, pentru a ne ajuta, va alege calea neprevăzută a venirii pe ape. Să fim încredințați că la strigatul nostru: Doamne, ajută-mă! vom simți mâna lui Iisus cum o cuprinde pe a noastră, cum vom trece mână în mână toate valurile acestor necazuri ale pămîntului, ne va sui în barcă, ne va readuce astfel la starea liniștită de altădată: va porunci vântului să stea, să nu mai sufle, să nu mai amenințe, să plece pericolul și nici nu va mai veni atîta timp cît mâna noastră e cuprinsă în palma sfântă a lui Iisus. Această mână care l-a salvat pe Petru e pictată în icoană binecuvântînd. Pe tine te binecuvântează, pe fiecare om în parte.”

Lesne se poate simți vibrația cuvintelor, crescendo-ul nădejdii realizat prin repetiții dar și printr-o vizualizare emoționantă a proprii umblări pe mare, a fiecăruia dintre noi și mereu salvatoare, mereu aproape, mâna care ne ridică, mâna lui Hristos. O tainică con-lucrare ia ființă între pericopa evanghelică și tălmăcirea ei de către Olga Greceanu, această neobosită, entuziastă artistă creștină care se zidește și ne zidește duhovnicește în numele Evangheliei.

În toate aceste meditații ea expune și explică pe rând istoric și simbolic mai toate pericopele evanghelice ale unui an, așa cum spuneam mai sus, comentînd de fiece dată cu iscusință și subțirime învățăturile pe care ni le dau Evangheliile. Rar am întîlnit o descriere mai emoționantă a frumuseții Sfintei Liturghii în biserica noastră ortodoxă ca în „Vino de vezi” de la pg. 32, luare de cuvânt dedicată duminicii ortodoxiei: „*Vino de vezi pe Învățătorul lumii, pe Lumina lumii, pe Izvorul vieții și Pîinea vieții. Vino de vezi cum ridică pe cei slabi, cum deschide ochii orbilor, cum curăță pe leproși și învie morții. Vino de vezi pe Cel fără de păcat. Vino de vezi cum se face o Liturghie în biserica ortodoxă, vino de vezi, dacă n-ai credință, și te vei cutremura la Sfânta Jertfă și astfel vei înțelege legătura cu Hristos; vino de vezi pe Cel fără de păcat; vino de vezi puterea de a face minuni a sfintelor icoane; vino de vezi puterea rugăciunii; vino de vezi mângîierea ce-ți dă slujba Bisericii ortodoxe; vino de vezi pe Cel ce a întinerit lumea gârbovită; vino de vezi pe Cel ce a înviat din morți, vino de vezi cum Apostolii și-au dat viața ca să mărturisească pe Hristos înviat, vino de vezi religia Bisericii Ortodoxe, singura religie pe lume dată de un Dumnezeu și vei*

striga și tu ca Natanael: Tu ești Fiul lui Dumnezeu!, Tu ești Împăratul lui Israel!"
Cîtă forță vizionară în aceste meditații izvorîte din Ierusalim-ul cel tainic al inimii ei și cîtă iubire așezată în cuvinte omenești pentru Cuvântul Întrupat întru prăznuirea Lui!

Olga Greceanu știe cerul pe dinăuntrul lui și oriunde s-a aflat și orice a viețuit și creat răspunsul ei a fost unul singur **Iată-mă, Doamne!** Familia ei spirituală? Ieroschimonahul Daniil, pe numele de mirean Sandu Tudor, Vasile Voiculescu, Alice Voinescu, Principesa Ileana, călugăriță cu numele de Maica Alexandra, Mircea Vulcănescu, precum și toți cei ce au făcut parte din Rugul Aprins. Ea rămâne pentru noi cei de azi un viu exemplu de mărturisitoare prin întreaga ei viață și operă genială, o icoană smerită în fața căreia îți vine să îngenunchezi.



Rugul Aprins, Mănăstirea Antim

Monah Iustin Taban

Devenirea întru memorie a lui Ștefan cel Mare și Sfânt

Gândul cu care am început acest studiu a fost acela de a descoperi adâncimea unui tezaur de memorie colectivă alimentat, vreme de 500 de ani, de izvoarele profunde gândirii și simțirii românești. Ne referim, desigur, la chipul lui Ștefan cel Mare și Sfânt care a crescut în memoria noastră, generație de generație, împreună cu propria sa ctitorie – Sfânta Mănăstire Putna. O dată cu trecerea lui Ștefan la viața de veci, românii au fost nevoiți să găsească un mod de comunicare cu el în lumea în care se găsea – a spiritului, a Duhului, a lui Dumnezeu. Dimensiunile umane ale unei persoane nu sunt alcătuite numai din faptele și mărturiile ei istorice ci și din toate devenirile în timp a acestor fapte, din încolțirile lor în sufletele generațiilor următoare, din toate mișcările naturii omenești pe care le-au stârnit, bune sau rele, în alte persoane. Învățătura ortodoxă ne spune că starea în care ajunge o persoană la sfârșitul istoriei, la Judecata de Apoi, este maximul acestei deveniri, adică prelungirea persoanei în timp și îmbogățirea ei cu straturile succesive de memorie adăugate de posteritate. Așadar, dacă fixarea lui Ștefan cel Mare ține de contemporaneitate, devenirea lui ține de posteritate, iar Ștefan va ajunge la capătul istoriei cu faptele și ideile sale transfigurate de memoria posterității. Constantin Noica vedea devenirea întru ființă ca dinamica unei stări netrecătoare, o esențializare a umanului, sau a lumii în general[1]. În cazul lui Ștefan cel Mare, devenirea se manifestă ca spiritualizare și chiar ca îndumnezeire a umanului, fiindcă nici unul dintre darurile cu care îl înzestrează memoria posterității nu îi este refuzat lui Ștefan în lumea în care se află, în lumea Duhului, în lumea lui Dumnezeu. Puterile spirituale și depășirile condiționărilor umane sunt legi ale lumii Duhului. Astfel, pornirile spre bine și spre virtute ale eroului nostru sunt permanentizate în memoria colectivă, întărind adevărul că cine își încheie viața cu bine, merge din bine în mai bine în memoria urmașilor săi dar și în lumea lui Dumnezeu. Nevoia de cinstire a unui om derivă din nevoia de cinstire a lui Dumnezeu care a înzestrat acel om, iar cinstirea oamenilor drepți și a sfinților nu este decât o relație mediată cu divinitatea.

Suntem conștienți că persoana lui Ștefan cel Mare nu are numai dimensiunea dată de legendă ci și aceea dată de literatura cultă, de discursuri,

[1] C-tin Noica, *Istorie și eternitate - repere pentru o istorie a culturii românești*, Ed. Capricorn, 1989, p. 49, 52, 53; C-tin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Ed. Eminescu, 1987, p. 6, 34, 38, 110.

de evocări particulare sau cercetări istorice - fără să mai socotim propaganda modernă sau distorsiunile mediatice. Am ales însă legendele deoarece ele sunt instanțele sobornicești ale memoriei colective, cele mai apropiate de sufletul și simțirea românească și, poate, cele mai legitime moduri de devenire. Aceasta nu neagă, bineînțeles, percepția „cultă" a figurii și operei lui Ștefan cel Mare, nici abordarea din perspectiva istoricului, a omului de litere ori a specialistului de artă. Totuși cazul lui Ștefan cel Mare este cu atât mai interesant la nivelul de construcție al imaginii sale ideale, unde oamenii de rând au înglobat o sumedenie de credințe, de imagini, de simțiri, care ne spun tot atâtea lucruri despre spiritualitatea românească a secolelor XVI-XIX. Există atât de multe legende despre Ștefan cel Mare, încât, dacă ar dispărea orice informații istorice, persoana lui s-ar putea contura numai din asamblarea acestea. Și nu trebuie să le considerăm falsuri sau naivități câtă vreme nu le judecăm aici în termenii raționalului științifice, precum spuneam, ci în cheia aspirațiilor omului către Dumnezeu, care altoiesc pe realitatea văzută elemente ale realității nevăzute, unde totul este posibil. Dicționarul, de pildă, definește legenda ca o povestire tradițională, transmisă de obicei oral, legată de fapte miraculoase cu suport istoric real. Specia era denumită popular, pretutindeni la noi, poveste. Termenul cult de *legendă*, adoptat la români abia în sec. XIX, fusese făurit de hagiograful *Iacobus de Voragine* încă din secolul al XIII-lea. La momentul acela avea sensul de biografie sau viață scrisă unui sfânt care trebuia citită în ziua comemorativă. Mai târziu, termenul a căpătat înțelesul de narațiune neadevărată, fictivă, în opoziție cu cea istorică, adevărată. Însă drept este să socotim că legenda prezintă un adevăr pe două niveluri: un sâmbure de adevăr istoric, și un adevăr supraadăugat, sacru, cu potențial infinit de devenire. Nu degeaba observa Mircea Eliade că în alcătuirile populare importante sunt mesajele spirituale, adevărurile profunde, nu elementele concrete, și afirma că „*memoria colectivă păstrează […] simboluri arhaice de esență pur metafizică*"[2]. Așa că blocându-ne în faptul pur istoric, facem greșeala de a amputa lumea nevăzută de pe lumea văzută, ștergând secole întregi de spiritualitate românească și tăgăduind devenirea omului întru memorie și întru viața de apoi.

Și, astfel, viața de apoi a lui Ștefan cel Mare, a început, cum e firesc, o dată cu moartea lui. Letopisețul lui Grigore Ureche ne spune: „*Fost-au mai nainte de moartea lui Ștefan vodă întracelași anu [1504] iarnă grea și geroasă, cîtu n-au fostu așa nici odinioară, și decii preste vară au fostu ploi grele și povoaie de ape și multă înecare de apă s-au făcut*"[3]. Dezlănțuirea stihiilor este văzută ca semn rău-prevestitor a cărui proporție dă valoare unui eveniment viitor sau conturează măreția persoanei aflate în centrul lui. Numai pentru un om mare

[2] Mircea Eliade, *Les livres populaires dans la littérature roumaine*, în *Zalmoxis*, II, 1939, nr. 1, p. 78.
[3] Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, ediție îngrijită de P. P. Panaitescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958, p. 111-112.

Dumnezeu stârnește elementele naturii în acest fel, și modelul este însuși Iisus Hristos, Împăratul Creației, la a Cărui răstignire S-a făcut mare cutremur și întuneric peste tot pământul. Orice monarh creștin de la Constantin cel Mare încoace avea să se subsumeze, mai mult sau mai puțin, unui astfel de model, dar în special suveranii considerați încă din timpul vieții excepționali și exemplari. Moartea împăratului Constantin, iată, a fost vestită de apariția unei comete, iar înaintea morții lui Carol cel Mare, „*mai multe semne prevestitoare s-au ivit*” [4]: eclipse de soare și de lună, cutremur și prăbușirea unor ctitorii. După acest moment personajul central începe, precum am spus, o viață transfigurată întru memoria posterității. Astfel legendele ne spun că, încă de mic, ursitorile i-au ursit lui Ștefan „*că are să fie om mare și vestit în toată lumea și multe fapte bune are să facă și mulți dușmani va prăpădi – după cum a și fost – și i-au pus numele Ștefan*”[5]. Iar el „*de mic era frumos și creștea iute, ca din apă*”, era „*năzdrăvan*”[6] și neîntrecut la trântă și, în general, cu însușiri fizice hiperbolizate: lat de „*șapte palme în frunte*”, „*se bătea cu 30 de oameni deodată*”, „*la 15 ani împliniți a ucis un urs, fără să aibă ceva în mână*”[7], iar în alt loc se spune chiar că a speriat un leu[8] (animal inexistent în fauna Moldovei, poate cel mult adus ca atracție exotică). Ștefan cel Mare trece așadar cu bine toate testele bărbăției. O legendă spune răspicat că Ștefan, când era mic, a supt lapte de la o lupoaică[9], ceea ce ne duce cu gândul la Romulus și Remus și la ideea descendenței legendare, și, de ce nu, la afirmarea latinității noastre ca popor în secolele XVIII-XIX. Înțelepciunea cu care copilul Ștefan face dreptate la judecată între doi moldoveni[10] amintește de prodigiozitatea de la 12 ani a copilului Iisus în templu. Și – tot din ciclul uceniciei spirituale – Ștefan rătăcește prin pădure și întâlnește doi sihaștri, „*doi moșnegi mai bătrâni decât oricare oameni din lume, care, de bătrâni ce erau, nici pleoapele nu și le mai puteau ridica*”[11]. Aceștia doi par să aștepte încă de la începutul lumii momentul potrivit spre a fi dezlegați de datoria lor. După ce îi vestesc tânărului Ștefan că are un „*nume frumos, care, cu vremea, are să fie nume sfânt pentru neamul lui*”, „*ei se făcură nevăzuți, căci nu erau altcineva decât doi îngeri anume trimiși de Dumnezeu, ca să-l îndrepte pe căile cele sfinte*.”[12]

---

[4] Eginhard, *Vita Karoli Magni. Viața lui Carol cel Mare*, ediție îngrijită, traducere, studiu introductiv și note de Anca Crivăț, București, 2001, p. 139.

[5] *Ștefan cel Mare și Sfânt*, legendă culeasă de S. Teodorescu Kirileanu și cuprinsă în volumul *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în legendă*, Sf. Mănăstire Putna, 2003, p. 47; majoritatea mențiunilor legendare despre Ștefan cel Mare vor fi citate în continuare din volumul amintit.

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibidem*.

[8] *Ștefan cel Mare și leul*, în *Portret în legendă*..., p. 41.

[9] *Ștefan Vodă și lupoaica*, în *Portret în legendă*..., p. 41.

[10] *Judecata lui Ștefan Vodă*, în *Portret în legendă*..., p. 28.

[11] *Ștefan cel Mare și îngerii*, în *Portret în legendă*..., p. 31.

[12] *Ibidem*, p. 33.

Vedem astfel că semnele și mesagerii spirituali rămân cu Ștefan în tot cursul vieții sale, ghidându-l, ajutându-l, descifrându-i voia lui Dumnezeu. În prezența lui stau animale simbolice și mitologice cu rol, se pare, bine determinat. Iată, de pildă, Ștefan visează un vultur – emblemă a puterii imperiale – cu *„aripi de întunecau soarele"*, care îi transmite însemnele puterii și ale biruinței: *„un steag"* și *„o coroană numai diamante și pietre scumpe"*[13]; iar cu altă ocazie întâlnește în codru o *„pasăre cu clonțul de diamant, cu trupul ca de aramă, cu penele de aur și cu picioarele de argint"* care se preface într-o fată frumoasă, descoperindu-se a fi *„norocul tău și al țării tale învrăjbite"*[14]. Păsările mitice – Phoenix, Garuda, Rokh, Măiastră și altele – sunt agenți de legătură dintre lumea de aici si cea de dincolo, cunosc secretele celor două lumi și le încredințează eroilor de basm, inițiaților si înțelepților, iar antropomorfismul acestor ființe fantastice ține și de o anumită caldă umanitate a spiritualității românești. Căci, în alt context, Ștefan-Vodă, *„care pe vremea aceea era un vânător fără seamăn"*, a urmărit o căprioară ce s-a transformat într-o *„fată frumoasă cu părul de aur"*, revelându-se a fi, iarăși, *„norocul tău și al țării tale și am venit trimisă fiind de Sfânta Vineri"*[15]. Este interesant de observat alegoria domn-mire-vânător – norocul-mireasă, deoarece în colindele de fată si în cântecele de nuntă ciuta e simbolul fetei tinere si al miresei iar vânătorul este mirele. Tot urmărind „*o mândrețe de cerb*"[16], asemenea bourului lui Dragoș, Ștefan ajunge pe valea împădurită a Putnei unde-și va înălța viitoarea lui ctitorie, vânătoarea mascând astfel o *saga* spirituală, o întâlnire cu rosturi mai înalte ale lumii și ale vieții. Și tranziția se va face ușor-ușor către un univers spiritual încreștinat, populat de îngeri și de sfinți. Cel mai ilustrativ este episodul omorârii de către Ștefan a unui duh rău ascuns într-un stejar care chinuia lumea de o mie de ani[17], ipostază care-l aproprie de Sfântul Gheorghe, omorâtorul balaurului. În alt loc, urmărit de turci și refugiat într-un copac, Ștefan cel Mare cere ajutorul Sfinților Arhangheli Mihail și Gavriil care-i orbesc pe turci cu puterea lor, drept mulțumire domnul zidind o biserică în cinstea lor[18]. Sfinții arhangheli apar ca ocrotitori ai împăraților, ai conducătorilor iluștri, ai luptătorilor pentru credință. Și să ne amintim de cei doi bătrâni cu pleoape obosite, a căror binecuvântare către Ștefan - *„Dumnezeul părinților și al moșilor noștri îți va binecuvânta pașii tăi"* - trimite la binecuvântările patriarhilor din Vechiul

---

[13] *Vulturul*, în *Portret în legendă*..., p. 94.
[14] *Ștefan cel Mare și îngerii*, în *Portret în legendă*..., p. 32-33.
[15] *Ștefan cel Mare și norocul* în *Legende populare românești*, alcătuită de C-tin Dragomir, ed. Litera, 2002, p. 233.
[16] *Mănăstirea Putna*, în *Portret în legendă*..., p. 156.
[17] *Proorocia despre Ștefan cel Mare și Sfânt*, în *Portret în legendă*..., p. 56.
[18] *Sfinții arhangheli Mihail și Gavriil ocrotesc pe Ștefan*, în *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în legendă*, ediția a II-a, îngrijită de „Centrul de Cercetare și Documentare Ștefan cel Mare – Mănăstirea Putna", editura Mitropolit Iacov Putneanul, 2011, p. 69.

Testament, mai ales că după aceea *„fața* [lui Ștefan] *îi sclipea ca lumina soarelui”*[19], amintind de strălucirea feței lui Moise după descinderea din Muntele Sinai. În fine, întregim categoria cu episodul în care Ștefan învie un mort suflând de trei ori asupra lui, asemenea proorocului Ilie care a înviat pe fiul văduvei[20]. Sfântul Ilie era și este un personaj foarte cinstit și iubit în popor cu putere de a lega și dezlega cerul și chiar de a-l trăsni pe diavol, drept pentru care acolo unde este el răul este minimalizat și nu are putere. Iată cum icoana populară a lui Ștefan înglobează o întreagă armată de forțe și personaje creștine care acționează toate întru un ipostas istoric românesc, cel mai vrednic de astfel de confluențe.

Vedem deci că Ștefan este un copil prodigios, un monarh consacrat prin semne de sus și un ocrotitor al poporului său din categoria sfinților populari. Dar chipul lui legendar se întregește și cu o serie de gesturi ce îl apropie de regii și profeții Vechiului Testament, integrându-l în categoria conducătorilor-sfinți care cârmuiesc poporul întru frica lui Dumnezeu. Elocvent este episodul bătăliei cu turcii de la Podu-Înalt (Vaslui), unde Ștefan-Vodă le-a ieșit acestora în cale *„numai c-o mână de oameni, dar cu credință în Dumnezeul cel puternic”*[21]. Oastea mică și credincioasă este un arhetip cultural străvechi: în Vechiul Testament Dumnezeu îi spune lui Ghedeon să nu ia mai mult de trei sute de ostași în lupta cu madianiții, *„ca să nu se mândrească Israel înaintea Mea și să nu zică: Mâna mea m-a izbăvit!”* (Jud. 7, 2), iar Mântuitorul va confirma acest model: *„Nu te teme, turmă mică, pentru că Tatăl vostru a binevoit să vă dea vouă împărăția”* (Luc. 12, 32). Motivul recurent al zidirii unei biserici după o bătălie își poate, de asemenea, găsi o filiație în gesturile patriarhilor Vechiului Testament (Avraam, Iacov), care după evenimente semnificative la care Dumnezeu își arătase pronia zideau fântâni sau altare spre mulțumire. Iar spre sfârșitul vieții, Ștefan dobândește un dar deosebit al înțelepciunii și al profeției: el încuie într-o ladă de fier o hartă care arată destinul tuturor țărilor Europei sau se uită în jos cu *ochiana* - simbol al străvederii - „*peste draga lui Moldovă*” și, văzând venirea a „*șapte neamuri pline de dușmănie*”[22], își implântă sabia într-un perete ca test de legitimă stăpânire pentru toți cei ce vor veni – loc comun al literaturii eroice. Moartea lui Ștefan este demnă de viața lui – adică ieșită din comun – fiindcă, zice o legendă, „*lumea crede că Ștefan cel Mare și Sfânt n-a murit, ci s-a înălțat la cer, cu trup cu tot, ca să-și dea seamă*

---

[19] *Ștefan cel Mare și îngerii*, în *Portret în legendă*..., p. 33.

[20] „Și suflând de trei ori peste copil, a strigat către Domnul și a zis: «Doamne Dumnezeul meu, să se întoarcă sufletul acestui copil în el!» Și a ascultat Domnul glasul lui Ilie; și s-a întors sufletul copilului acestuia în el și a înviat.” (3 Regi, 17, 21-22); toate pasajele biblice din prezentul articol sunt preluate din *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ed. IBMBOR, București, 1988.

[21] *Războiul pe la Podul Înalt*, în *Portret în legendă*..., p. 177.

[22] *Sabia lui Ștefan Vodă*, în *Portret în legendă*..., p. 95-97.

de faptele lui bune și creștinești"[23], iar dacă ridicarea lui la cer urmează modelul proorocului Ilie, revenirea lui pe pământ se va face, bineînțeles, în calitatea de judecător al poporului său: „*când va-nvia, Ștefan Vodă are să vadă cum ne-am stăpânit și ne-am îngrijit bucățica noastră de pământ, care ne-a lăsat-o mândră și îmbelșugată și pentru care s-a bătut el de 40 de ori cu vitejie și dragoste de moșie*"[24]. Să remarcăm că motivul regelui adormit dar veghetor îl plasează pe Ștefan în galeria „*monarhilor ascunși*"[25] alături de suverani precum Arthur, Frederic al II-lea sau Constantin al XI-lea Paleologul, care erau așteptați să se deștepte „*pentru a fi regi mesianici în viitor, și mai ales la sfârșitul vremurilor*"[26]. Veghea postumă a lui Ștefan asupra Moldovei se manifestă în tipare de emoție și sensibilitate românească: el plânge din mormânt la vreme de necaz și bătălie[27], asemenea icoanelor lăcrimânde ale Maicii Domnului, iar portretul lui de la Putna se zice că s-a întunecat la răpirea Bucovinei de către austrieci, în 1777[28]; sufletul lui zboară în ajutor peste taberele armatelor române, asemenea Sfântului Dimitrie în lupta de la Codrii Cosminului, și chiar „*duhul lui a cârmuit și povățuit oștirea noastră la Plevna*", în 1877, „*de-a făcut pe turc să mai simtă o dată trecând printr-înșii spaima de altădată*"[29]. Acest fir roșu ștefanian prin istoria românească trebuie să fi născut dedicația de pe arcul de triumf la serbarea de la Putna din 1871 – „*Memoriei lui Ștefan, mântuitorul neamului*"[30], sau metafora eminesciană a latenței luminii stelare cu aplicare la marele domn: „*Tu, ale cărui raze ajung până la noi ca și acelea ale unui soare ce de mult s-a stins, dar a cărui lumină călătorește încă mii de ani prin univers după stingerea lui!*"[31].

Rege, profet, judecător al poporului său, Ștefan cel Mare nu putea lipsi ca prezență geografică din memoria spirituală a locurilor. Impregnate de amintirea lui, spațiile Moldovei – monumente create de om sau naturale – îi poartă numele în titluri de legende: *Masa lui Ștefan Vodă*, *Capul lui Ștefan cel*

---

[23] *Ștefan cel Mare și îngerii*, în *Portret în legendă*..., p. 34.
[24] *Ștefan cel Mare și Sfânt*, în *Portret în legendă*..., p. 54.
[25] Vasile Lovinescu, *Mitul monarhului ascuns (permanență și ocultare)*, în *idem*, *Monarhul ascuns (permanență și ocultare)*, ediție îngrijită de Alexandrina Lovinescu și Petru Bejan, Iași, 1992, p.28-48.
[26] Jacques Le Goff, *Regele*, în *Dicționar tematic al Evului Mediu occidental*, coord. Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, trad. de Denisa Burducea, Nadia Farcaș, Marius Roman, Iași, 2002, p. 653.
[27] „După moartea lui Ștefan cel Mare, când mai aveau moldovenii bătălii, el știa din mormânt și începea să plângă și cum începea plânsul, îndată încetau bătăliile și era pace." (*Ștefan cel Mare și Sfânt*, în *Portret în legendă*..., p. 50).
[28] *Răpirea Bucovinei și chipul lui Ștefan Vodă*, în *Portret în legendă*..., ed. II, p. 173-174.
[29] *Ștefan cel Mare și Sfânt*, în *Portret în legendă*..., p. 50-52.
[30] Mihai Eminescu, *Serbarea de la Putna întru memoria lui Ștefan cel Mare* [22 și 25 august 1871], în *Mihai Eminescu. Opere IX. Publicistica 1870-1877*, studiu introductiv de Al. Oprea, ed. Academiei RPR, București, 1980.
[31] Mihai Eminescu, *Opera politică*, vol. II, ediție îngrijită de prof. I. Crețu, Ed. Cugetarea, București, 1941, p. 543.

Mare de pe Rarău, *Piscul Scările lui Vodă*, *Valea lui Vodă* sau *Izvorul lui Ștefan-Vodă*, ori movilele numite *Uricele lui Ștefan-Vodă*. Numele unor localități apare legat de evenimente ștefaniene: satul Remezău, de la îndemnul sătenilor către domn de a rămâne la o nuntă - *„Rămâi Doamne cu noi, rămâi zău"*[32], sau orașul Focșani de la Focșa, considerat oștean moldovean de-al lui Ștefan cel Mare[33]. Domnul apare astfel ca edil moral al localităților sau, după caz, ca întemeietor și sacralizator al locurilor. Integrat în natură, în locuri, în obiecte, suveranul petrece simbolic cu poporul său, este prezent social, iar oamenii comunică cu el prin ipostazele sale metamorfozate. Revelator pentru tiparele memoriei colective locale este chestionarul arheologic al lui Alexandru Odobescu trimis în anii 1871-1873 către toate primăriile din țară cu scopul de a inventaria și centraliza obiectivele arheologice uitate, ruinate sau pe cale de dispariție. Răspunsurile date de localnici la aceste chestionare arată că tot ceea ce era mai vechi de 200 de ani și despre care informațiile erau nesigure era atribuit lui Ștefan cel Mare: cel puțin 19 biserici, 24 de cetăți, 6 poduri, și numeroase alte fortificații, șanțuri și movile de pe tot cuprinsul Moldovei își revendicau ilustrul fondator, chiar în cazuri cu totul improbabile. Despre biserica de la Șcheia (județul Iași), *„spun bătrânii că pe malul stâng al Siretului, spre apus de la sat, au fost biserică domnească, că Ștefan Vodă a avut război aici, pentru care au și făcut acea biserică*"[34], sau la biserica veche din Dobreni (județul Neamț) *„spun bătrânii, că este* [îngropată] *fiica lui Ștefan cel Mare cu toată dota ei, și că biserica primitivă e fondată chiar de Ștefan*"[35]. Aceste mecanisme ale memoriei românilor sunt caracterizate suplu de Mihail Kogălniceanu, scriind că românul îi atribuie lui Ștefan cel Mare *„tot ce-i pare curios, mare, vitejesc și chiar neînțeles pe pământul nostru. (...) acest domn, pentru moldoveni rezumă toate faptele istorice, toate monumentele, toate isprăvile și instituțiile făcute în cinci veacuri, de atâția stăpânitori*"[36]. Este, dacă vrem, ca acel cuvânt din Pateric căruia nu i se mai cunoaște autorul. În lipsă de surse, memoria colectivă a părinților nu va șovăi să atribuie cuvântul celor mai paradigmatici reprezentanți ai genului – avva Antonie, avva Macarie, avva Pahomie etc., punând accent pe mesajul duhovnicesc mai degrabă decât pe locul, timpul și autorul lui. Sensul acestei plasări a locurilor sub aripa lui Ștefan cel Mare este cel care ne interesează, și acesta este nevoia de patronaj spiritual și de încorporare a unei prezențe sacre dintre cele mai cunoscute, altfel spus, un mediator istoric către divinitate.

---

[32] *Remezău*, în *Portret în legendă...*, ed. II, p. 183.
[33] *Focșani*, în *Portret în legendă...*, ed. II, p. 184-185.
[34] Ieromonah Marcu Petcu, *Ștefan cel Mare într-o viziune poporană la 1871-1873*, în *Analele Putnei*, IV, 2008, I, editată de *Centrul de Cercetare și Documentare Ștefan cel Mare – Mănăstirea Putna*, 2008, p. 234.
[35] *Ibidem*, p. 237.
[36] Mihail Kogălniceanu, *Opere*, I, text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Dan Simonescu, București, 1984, p. 195.

Iar acum, după acest pelerinaj prin memoria lui Ștefan cel Mare, să încercăm să adâncim în noi sensurile și rosturile peste care am dat în ființa colectivă a neamului românesc. Toate aceste fire și izvoare se adună într-o apă vie de conștiință românească, în care se împletesc credințe, simțiri, modele și arhetipuri, iar în imaginea oglindită putem citi ceva din noi înșine. Nicolae Iorga intuia genial că „*într-însul* [Ștefan cel Mare] *găsise poporul românesc cea mai curată și mai deplină icoană a sufletului său: cinstit și harnic, răbdător fără să uite și viteaz fără cruzime, strașnic în mânie și senin în iertare, răspicat și cu măsură în grai, gospodar și iubitor al lucrurilor frumoase, fără nici o trufie în faptele sale, care i se par că vin printr-însul de aiurea și de mai sus*"[37]. Într-adevăr Ștefan ajunge bazinul colector al unei lumi întregi de forțe spirituale, modele și eroi, îngeri și sfinți: aici, în modelul ștefanian, viază copilăria prodigioasă a virtuților fizice și morale ieșite din comun și a uceniciei împlinite; aici activează mesagerii spirituali – animale simbolice și mitologice, adesea antropomorfizate – și lângă ei lucrează îngerii, sfinții și drepții: Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil, Sf. Gheorghe, Sf. Dimitrie, Sf. Ilie, dreptul Moise, patriarhii Avraam și Iacov care își împart binecuvântările; aici, de asemenea, trăiește regele-profet, care descifrează soarta poporului său și monarhul adormit în veghe, de talia lui Arthur, a lui Frederic al II-lea și a lui Constantin al XI-lea Paleologul, care, la noi, se întunecă la răpirea Bucovinei sau insuflă curaj românilor în Războiul de Independență; aici se manifestă sfinții-regi care cârmuiesc poporul în chip sfânt, întru frica lui Dumnezeu, de tipul lui Vladimir al Rusiei, Ștefan al Ungariei, Venceslas al Boemiei și alții, tutelați, desigur, de figura măreață a lui Constantin cel Mare; în sfârșit, aici se adună memoria sacră a locurilor, a bisericilor, a cetăților și a tuturor monumentelor de care aflăm „din spusa bătrânilor". Acest univers de memorie conține tot atâtea adevăruri spirituale câte nevoi sacre exprimă, câte gesturi de relaționare cu Dumnezeu descifrabile în tipuri particulare de comportament. Tot ce au înțeles sau nu au înțeles din Dumnezeu, dacă a fost să-i dea un chip istoric personal, românii au încorporat în imaginea ideală a lui Ștefan cel Mare și Sfânt mai mult decât în a oricui altcuiva, de vreme ce Ștefan pare să aibă această capacitate de mediere universală între cele două lumi. S-o spunem altfel: întru memoria colectivă Ștefan cel Mare devine mediatorul personal aproape exclusiv al spiritualității românești și tot ce trece prin el, fie de jos în sus, fie de sus în jos, ia o amprentă specific românească.

* * *

Cornel Ungureanu:

Nici nu se putea ca aici, la Putna, să nu existe un asemenea elogiu al lui Ștefan cel Mare și Sfânt, după cum nu se putea pune într-un foarte intelectual,

[37] N. Iorga, *Istoria lui Ștefan cel Mare povestită neamului românesc*, București, 1904, p. 267-269.

foarte bine articulat, avertisment, ceea ce a revenit în comunicările de azi, și anume că poate de prea multe ori suntem vinovați că ștergem secole de spiritualitate românească.

Lucia Cifor:

Prin dominantele cu care s-au remarcat, celor două secvențe ale sesiunii de după amiază le-aș da un titlu: *rațiune* și *simțire*. Prima parte a ședinței a fost dominată de discursul intelectual, sociologic, filozofic sau de inspirație filozofică, cea de-a doua, de latura simțirii, foarte cultivate, foarte rafinate, ea însăși aducătoare de cunoaștere și care prilejuiește cunoașterea. Îi sunt recunoscătoare doamnei Diana Câmpan pentru excelentul său eseu privitor la dimensiunea sacră, de fapt este un fel de citire în *Cartea lumii*. Ceea ce face Zoe Dumitrescu-Bușulenga în discursul său de călătorie, trebuie accentuată această dominantă, mi s-a părut o schimbare în discursul intelectual al Maicii Benedicta, dinspre sensul literar alegoric spre sensul analogic. Prin viața ei înduhovnicită a ajuns la acest nivel, cu ochi noi vedea lumea și se știe că, pe măsură ce un om se adâncește în spiritualitate, totul se înnoiește celui care el însuși se înnoiește. Pe linia aceasta mi-a plăcut foarte mult și comunicarea excelentei poetese Liliana Ursu. Pe mine poezia m-a impresionat teribil, și îmi este rușine că nu am știut nimic despre dumneavostră, nu a ajuns la mine niciun zvon din partea cuiva despre existența dumneavoastră. E drept că eu nu mă ocup de literatura română în special, ci de literatura română contemporană. Vă mulțumesc pentru extraordinarul eseu-prezentare a regretatei pictorițe Olga Greceanu. Abia aștept să ajung în București, să merg și eu prin locurile acestea sfințite, să văd și eu ceva din picturile ei. Numele Olgăi Greceanu îl știam, dar nu știam tot ce ați povestit dumneavoastră.

În ceea ce privește comunicarea doamnei Ioana Diaconescu, vă cred în ceea ce ați spus: baia de acid pe care trebuie de fapt să ne-o asumăm, ar trebui să ne-o impunem. Îmi amintesc ce spunea Ruxandra Cesereanu, exegeta de la Cluj, care a scris despre universul terorii, făcând un stagiu în Statele Unite și intrând în universul concentraționar din diverse țări, spunea că în fiecare zi făcea febră. Deci, trebuie să-ți asumi aceste realități și probabil că numai în felul acesta avem o cale, à-propos de dezbaterea hermereutică, cea mai potrivită, zic eu: cea a pătimirii împreună, în sensul etimologic al cuvântului compătimire.

Mulțumesc monahului Iustin Taban, pentru foarte sintetica și în același timp profund revelatoare exegeză a figurii lui Ștefan în spiritualitatea românească oglindită de legende, de mituri, dimensiuni care ne sunt puțin accesibile. Din punct de vedere hermeneutic, m-a interesat foarte mult această stratificare a sensurilor și a legendelor, a miturilor care s-au colocat practic în legendele lui Ștefan cel Mare, încât putem să vorbim de o adevărată arheologie a diverselor tipuri de imaginar și de narațiune prin care Ștefan cel Mare a devenit figura monumentală, nu doar emblema spiritualității

poporului român. S-a mai scris despre acest subiect, dumneavoastră probabil aveți cunoștință. Comunicarea dumneavoastră o văd ca pe o invitație de a insista, și cu instrumentele hermeneuticii, de a reveni și de a înțelege ce se întâmplă de fapt, exact cum ați spus, care sunt mecanismele – urât cuvânt și nehermeneutic – prin care imaginea lui Ștefan cel Mare se reîmprospătează, se revigorează. Evident, este vorba și de memoria vie, de oamenii vii care iau contactul cu Ștefan sau cu imaginea lui legendară. Pentru cel viu totul prinde viață, în felul acesta de fapt se menține în memoria noastră, a tuturor. Eu vă mulțumesc încă o dată și îi felicit pe toți participanții.

Dan Hăulică:

Sigur, a fost o seară în care am văzut desfășurându-se o expansiune comodă și frumoase sentimente față de obiectele tratate – afară de documentele multe și așa de convingătoare, prezentate de Ioana Diaconescu. Însă teme așa de grave cum sunt acelea legate de Ștefan cel Mare, de menirea sa legendară nu pot fi tratate numai printr-o lineară aplicație, oricât de cuviincioasă. Nu-i posibil să ne referim respectuos la investițiile legendei și în același timp să ne uităm la niște imagini care sunt o trădare de o condamnabilă complezență față de penibile clișee, când aici, în muzeu, aveți capodopere ca efigia Mariei de Mangop. Vedeți, trecerea în legendă înseamnă trecerea într-un anume sublim, nu se poate în același timp să rămânem în platitudinea clișeelor. În biografia lui Ștefan sunt niște focare grandioase, lupta de la Războieni, un fel de Termopile a românilor, cum s-a spus, unde au murit mii de oameni, aproape toată aristocrația Moldovei. E un imens mormânt această construcție și inscripția lui Ștefan este de o rară sinceritate, când își declară înfrângerea față de Dumnezeu. Nimeni în secolul al XV-lea n-avea curajul unei asemenea loialități. Există niște lucruri de o calitate așa de stringentă, așa de înaltă în biografia strictă, încât obligă în chip major! Nu Stoica et Co., nu imagini de asemenea jalnic gabarit pot da seamă, plastic, de atare nobile înțelesuri. Dacă ne deschidem spre legendă, să o căutăm în niște cristalizări apte să o impună, eu am vorbit despre asta, și la noi au existat transpuneri legendare ale lui Cuza la câțiva ani de la dispariția lui, deci imaginarul popular lucra în sensul acesta, încercând niște sinteze candide, oarecum în duhul aceleia pe care au realizat-o mexicanii, de pildă, în imaginile revoluției lor. Nu are rost, din iubirea noastră legitimă față de Ștefan, să chezășuim lucruri care nu merită să aibă statut cultural.

La fel, una e să iubim, și am înțeles fervoarea pe care a pus-o doamna Liliana Ursu în înfățișarea Olgăi Greceanu, dar nu se poate să ne transformăm noi, o adunare ca aceasta, într-un soi de fabrică producând certificate de genialitate. Olga Greceanu e o artistă remarcabilă, foarte voluntară, harnică, amatoare de stilizări rigide. Dar a spune că e un geniu, înseamnă să aruncăm cuvintele într-un fel care până la urmă compromite însăși cercetarea noastră. Trebuie să ne apropiem cu prudență respectuoasă de o materie atât de gingașă.

Iertați-mi sinceritatea, imaginile pe care le-ați pus la început, doamna Zoe la ceremonia de la Alba Iulia, bruscau așteptările, pentru că în acest chip ascetic se simțea bucuria recunoașterii publice laolaltă cu nimbul unui tainic sacrificiu. Se vădea un patetism inerent al situației, care ne impresiona pe toți, tresărind la imagini care erau dintre ultimele, cele mai aspre din evoluția maladiei.

Eu le-aș raporta, ca un *memento*, și la modalitățile sufletești ce o caracterizează pe Zoe Dumitrescu-Bușulenga, în ipostaza ei de călătoare. Față de Grecia, bunăoară, ea n-are ambiții exhaustive, de Pausanias, care supune unei periegeze răbdătoare patria spiritului. Nu cedează ispitei năpraznice de a înregistra toate detaliile călătoriei, și nici bucuriei naive a turistului. În revelațiile la care accede, privind Europa, vibrează uneori un accent dureros, de întâlnit și la mari comentatori ce i-au premers. În secolul al XVI-lea, spaniolul Andreas Laguna scria că Europa e *semper discrucians*, gata să se crucifice singură. Și, pentru această aptitudine de a se sfâșia mereu, gânditorul găsește un termen extraordinar, declinând la feminin titlul piesei lui Terentius, *Heautontimoroumenes* – melancolic devenită *Heautentimoroumene*! Au fost oameni care au conceput Europa nu ca o plimbare facilă, ci ca o soluție istorică, comportând dificultăți, asumarea pe dinăuntru a dificultăților. Eu cred că mai degrabă aceasta era ipostaza doamnei Zoe, când se confrunta cu mari realități de cultură și de artă. Eu am invitat-o timp de 7 ani să mai vină la noi la Paris, să mai revadă orașul, și n-a vrut, pentru că înțelegea să călătorească cu sentimentul unui soi de legământ pe care îl avea de împlinit, nu pur și simplu să se plimbe.

Din punctul acesta de vedere, dați-mi voie doamnă Câmpan, să vă spun, nu sunt relevante deloc tipologiile pe care le-ați stabilit. Dacă vă refereați la Iacob Burckhardt, la Gregorovius, la marii călători, la Stendhal, avea un sens; pe Pandrea l-am stimat cu toții, rămânând totuși un jurnalist simpatic, nu un prototip al literaturii de călătorie. Și A. E. Baconsky este un scriitor elegant, dar ce noimă are interogația – câți captivi daci erau în lanțuri? Când originalitatea Columnei lui Traian stă în arăta că Dacii nu erau niște ființe meprizabile; prima oară Bianchi Bandinelli, subtilul arheolog, a demonstrat că învinșii în aceste reprezentări artistice sunt demni de admirație. S-a mai întâmplat o singură dată la Eschil, în *Perșii*. Semne de mare curaj, de obicei erau toți înfățișați ca un fel de *vil bétail* dus ca în turme la triumfuri, pe când aici, în dotarea magistrală a Columnei, de o mare calitate artistică, există o dignitate a învinsului. Până și Călinescu spunea umilit: «nu uitați că noi pe Columnă eram în lanțuri»! Azi se știe, cucerirea Daciei a salvat financiar imperiul, a adus imense bogății, un istoric, Jerphagnon, compara ceea ce a adus Dacia, bogăția Daciei lumii, cu ceea ce s-ar întâmpla acum, dacă toate băncile Elveției, de pildă, ar intrat subit în patrimoniul Franței. Asta a creat și urmări pitorești, a existat o modă dacică, extinsă până departe, până în Sicilia, și acum, cu ocazia lucrărilor la Columnă, în ultimii 10 ani, s-au descoperit noi imagini, statuare,

figuri de Daci, până la 3-4 metri, care sunt grandioase. Deci, nu are nici un rost să ne strecurăm pe lângă rosturile acestea ca pentru un simplu certificat de prezență. Doamna Zoe, când călătorea, avea o gravitate patetică, pe care o punea și în alte ipostaze, eu cred că asta trebuie respectat.

Dar iertați-mă, am vorbit prea mult, ceea ce vreau să vă spun anunț acum este că ne aflăm în pragul unui moment sărbătoresc al colocviului nostru, am reușit să obținem în seara aceasta colaborarea unui actor care a dobândit mari succese pe planul relațiilor internaționale, președintele Festivalului internațional de la Sibiu, Constantin Chiriac. Grație unor eforturi conjugate la care am contribuit și eu, ca ambasador UNESCO, Sibiul a devenit capitală europeană a culturii împreună cu Luxembourg și titlul principal de recunoștință le revine sibienilor. Nu a fost un moment trecător de favoare, legată de circumstanțele unui an anume, căci, dimpotrivă, s-a menținut afluxul curioșilor, al iubitorilor de cultură, care continuă să vină asiduu; s-a menținut un răsunet cultural pe care l-au câștigat viața și producția artistică în această veche, admirabilă urbe.

Constantin Chiriac sosește de la Edinburgh – era acum două zile acolo tocmai ca să împărtășească un travaliu artistic demn să deștepte ecouri până departe, s-a vorbit și la Paris despre el: o interpretare, o asumare de o mare putere, sobră, a scrisorilor lui Creangă către Eminescu. Nu este un spectacol lung, dar este de o intensitate care merită din plin atenția noastră concentrată. Îl rugăm să ne scuze pentru întârzierea cu care începem, era anunțat mult mai devreme. Să ne bucurăm de prezența sa.

Constantin Chiriac

Comunicări, intervenții

moderator: Ion Pop

Elvira Sorohan

Râsul în mentalitatea lui Ion Creangă

S-a acceptat, întotdeauna, că râsul omului normal pleacă dintr-un sentiment de siguranță, de superioritate față de obiectul lui și că această manifestare emoțională conține o etică adecvată. Nu orice realitate îl provoacă. De obicei, este provocat de ridicolul „bazat pe un efect de contrast ... ne simțim mari față de ce este mic”[1]. Din această perspectivă, opera lui Creangă este un adevărat „purgatoriu al râsului”. Ca să înțelegi sensul comunicat prin râs, să-i poți determina scopul terapeutic, trebuie să-l judeci în funcție de mediul, obiectul sau fenomenul care îl stârnește să se exteriorizeze, scria, pe bună dreptate, un important teoretician al râsului, Henri Bergson[2]. Afirmația e de valoare cardinală pentru interpretarea râsului acestui humuleștean de geniu.

Plec de la ideea că mentalitatea râsului la Creangă nu este întocmai cu mentalitatea colectivă, că este o excepție dezvoltată în interiorul ei, impulsionată de inteligență să se distingă. Situat în interiorul mentalității colective, cunoscându-i habitudinile, și conștient de sine, povestitorul tentează s-o sugestioneze într-atât, încât s-o aducă la nivelul lui de înțelegere. Râsul este o cale, cu funcția de inductor, pragmatic în marginile literaturii. Sistemul psihic uman, greu de schimbat în însușirile sale adânc subiective, poate fi totuși modelat în partea lui de personalitate deschisă comunicării cu lumea dinafară. Asta a intuit Creangă, scriind, experimental, mai întâi pentru sine și apoi pentru ceilalți. Toată literatura lui verbalizează o nedezmințită solidaritate afectivă cu sufletul colectiv. Râsul lui nu este spontan sau nemotivat, dimpotrivă, este o reacție studiată, programată să încurajeze omul în raporturile sale cu universul, cu ceilalți și cu forțele care-i primejduiesc echilibrul, diavolul și moartea. Astfel, psihologia conduitei, organizată de inteligență, capătă o expresie verbală corespunzătoare, ca semn al unei satisfacții de a fi găsit în râs soluția de vindecare a fricii și de a-și fi creat o stare de confort psihic. Este ca o revelație.

---

[1] Harold Höffding, *Humorul ca sentiment vital*, Institutul European, Iași, 2007.
[2] Henri Bergson, *Teoria râsului,* Institutul European, Iași, 1998.

Când scria, Creangă manifesta o trăire emoțională rar întâlnită. Un studiu de „psihologie experimentală", foarte la modă la finele secolului al XIX-lea, cu preocupare specială pentru subiecții Eminescu și Creangă, l-a întreprins, pe la 1888, tânărul profesor de psihologie, cu studii la Paris (și în laboratorul lui Wundt), Eduard Gruber. În studiul *Stil și gândire* (provenit dintr-o conferință) îl consideră pe Creangă „adevăratul tip al românului", cu „inteligență aleasă, humor, ironie fină...", mai pe scurt, o „vastă sinteză etnică a poporului român"[3]. Cu toate contestările lui Maiorescu, Gruber a încercat, cel dintâi și din afara etniei, să formuleze direcții pentru un domeniu nou, de care era atras și Eminescu: etnopsihologia. Pentru acest tânăr psiholog, Creangă era un obiect de studiu, în încercarea de a surprinde în ce măsură structura psihomentală se răsfrânge în stil. Mergea acasă la scriitor, dialogau și apoi trăgea concluzii asupra tipului uman reprezentat de acesta. Pe lângă studiul amintit, interesante în aceeași ordine sunt observațiile de „atelier literar" comunicate de Gruber lui Grig. I. Alexandrescu, care, la rândul lui, le include în amintirile despre scriitor, la zece ani după moartea acestuia: „Creangă este un puternic tip senzual și auditiv – spune Gruber – când scrie, el este foarte emoționat, acum râde singur, acum îi vin lacrimile în ochi, face felurite mișcări involuntare, transpiră greoi ca și cum ar merge repede; când scrie parcă aude fraza ce i-o repetă cineva la urechi, apoi șterge, scrie și iar șterge până ce fixează cuvintele și înțelesul frazei. La dânsul în casă se află o femeie cam în vârstă de 35 ani ... plăcută la înfățișare și deșteaptă la vorbă ... După ce Creangă isprăvește de scris povestea, o citește acestei femei, și dacă dânsa râde și aprobă, atunci Creangă lasă la o parte povestea și după câtva timp o dă la tipărit"[4]. Mărturia ne reține atenția nu atât pentru faptul că „spontaneitatea" povestitorului era exersată în culise, ci mai ales pentru observația referitoare la condiția calității poveștii, intuită de Creangă a fi râsul unui om deștept, râsul spontan, care presupune o rapiditate de analiză a lucrului sau situației rizibile. Reacția ține loc de comentariu, întrucât în ea se conjugă o atitudine spirituală cu o dispoziție psihică. Validând creația, râsul participă la ea. Se pune în discuție însă și inteligența povestitorului, facultate fără de care aptitudinea umoristică nu există, susțin psihologii. Se poate vorbi de „gândire umoristică" la Creangă, un filtru prin care trece povestea populară spre pagina de literatură cultă. Dacă umorul e definit ca un „simț", reacția care îl însoțește e râsul. Ambele presupun deci capacitate intelectuală creatoare. Opera lui Creangă e un test elocvent pentru vocația umorului, confirmată și de frecvența reacțiilor ilariante pe care le stârnește lectura. Să acceptăm că râsul auditoriului junimist, ca și al cititorului, n-ar fi izbucnit fără provocarea venită din „hohotul interior" (Călinescu) abia stăpânit. Puterea de a râde

[3] Ed. Gruber, *Stil și gândire*, Conferințe, Iași, 1888, p. 118.
[4] Gr. I. Alexandrescu, *Amintiri despre Ion Creangă,* în: *Ion Creangă interpretat de...,* Ed. Eminescu, București, 1977, p. 30.

vine și din ființa naratorului nu numai din obiectul râsului care, fără prisma și limbajul înfățișării ar rămâne neutru. Opera lui se constituie sub puterea unei norme ancestrale a râsului căreia i se supune însuși povestitorul. Râsul lui molipsește auditoriul și cititorii, protagonistul adevărat al operei fiind marele povestitor, cu mimica și gesturile lui verbale irepetabile. Materializând reacția în fața unor contradicții comice din situația personajelor, râsul, la un autor care se bizuie pe combinațiile insolite ale cuvintelor, e de multe ori provocat de efectul umoristic al acestor combinații spirituale. În îngroșări stilistice Creangă e neîntrecut. Comedia limbajului grotesc se realizează prin reconsiderarea cuvântului neaoș într-o topică spirituală și o gramatică ale scriitorului, de neconfundat. De aici rezultă o particulară retorică a hazului, de coloratură populară, complementară retoricii caragialești, urbane. La noi, istoria râsului începe cu anecdota folclorică, râsul de celălalt. Seva anecdotică irumpe în parodia ilariantă a lui Budai-Deleanu, scriitor fără posteritate imediată. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, la nivelul literaturii culte se dă un nou și dublu asalt al râsului: Creangă dinspre rural, Caragiale dinspre urbanul balcanic. Tudor Vianu a făcut deja distincția cuvenită între funcțiile umorului la cei doi scriitori[5]. Ambii discreditează, relativizează, dar fiecare altceva și cu procedee în parte diferențiate. La Creangă temeiul moral al râsului e subiectiv de vreme ce râsul lui e inofensiv, nu distruge satiric. E mai curând un răspuns natural de apărare în fața urâtului vieții înlăuntrul căreia el rămâne, chiar ca victimă a râsului său. Creangă nu vrea să corijeze nimic, spiritul lui e tolerant, bonom, rural fără să-și disimuleze sursa și nu absolut, precum Caragiale, citadinul caustic. La acesta din urmă motivația e obiectivă, ținta satirei e realitatea imediată, artistul se detașează de ea, își ia rolul de martor care detestă râzând. Este ușor de înțeles unde îl va fi plasat Eminescu pe Creangă umoristul, atunci când scria următoarele: „Omul de spirit e acela care-n fundul inimei lui râde de toți și de toate. Omul de geniu nu poate fi rău, pe când un om de spirit e totdeauna rău”[6]. Oricum s-ar uza de privilegiul râsului, cauza lui naturală fiind orgoliul uman, finalmente el are funcția de regenerare psihică, mai cu seamă atunci când este benign, cum e și la Creangă. Poporul nostru a râs întotdeauna, dar niciodată n-a făcut teoria râsului, poate pentru a nu atrage atenția asupra acestei forme de libertate, preîntâmpinând tendința aberantă a puterii de a suspenda, prin interdicție, anecdota și vorba de spirit. În vechime, la noi, poporul n-a râs organizat în saturnalii, ci tot timpul și, foarte adesea, subversiv. Se constată vocația râsului interior la români, de acumulată și amenințătoare violență atunci când e practicat ca soluție ultimă. E o pagină bogată a etnopsihologiei noastre. Vom recunoaște în Caragiale și Creangă titanii grotescului umoristic de esență românească, bivalentă.

---

[5] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, II, Minerva, București, 1966, p. 115.
[6] M. Eminescu, *Cugetări*, Ed. Albatros, București, 1978, p. 66.

Mai spontană fiind, imaginea ce și-o făcuseră despre Creangă contemporanii săi junimiști era poate mai exactă, în esență, chiar dacă incompletă în detalii de adâncime. Pentru ei Creangă era, înainte de toate, colportorul plin de har al poveștilor care stârneau râsul, povestitorul însuși râzând de se cutremurau pereții, precum zeii lui Homer. În plus, materiei umoristice a poveștilor i se adaugă ceva ce scapă junimiștilor – dispuși să înregistreze de la distanță doar imaginea exterioară a „povestașului" – și anume, subtilitatea ironiei populare pusă în acțiune prin însăși spunerea anecdotelor. Creangă provoca abil reacția umană, naturală, chiar și a celor mai șlefuiți în școli străine, făcându-i să declare primatul anecdotei bune în fața oricărui gen de text citit la serile Junimii. Pretențiile elitare abdică sub puterea poveștii umoristice. Șiretenia patriarhală, à la Neculce, o intuise Călinescu. Precum Diavolul Șchiop al lui Lesage, care ridică indiscret acoperișurile caselor spre a dezvălui ce se întâmplă în interior, Creangă cu poveștile lui, adesea licențioase, are voluptatea de a sufla, cu viclenie țărănească, pojghița de cultură ce făcea distincția junimistului. Omul neprefăcut e atras în capcana fațeției, incitat să se bucure primitiv de *Povestea lui Ionică cel prost* sau de coțcăriile pur verbale ale lui Moș Nichifor, de pildă. Prin asta Creangă îi domină, în șagă, pe junimiști. O știe, dar tace hâtru și continuă, mai bine de un deceniu, să-i amuze și să se amuze pe seama celor care părea că au uitat savoarea spiritului popular. Povestitorul o face nu atât din resentiment, cât pentru a corupe intelectualitatea rigidă întorcând-o, inteligent, spre spiritualitatea umanismului popular, spre râsul salvator. Râsul e religia la care îi convertește Creangă răspopitul, cel care afișa, cum observa Călinescu, o „necioplire programatică"[7]. El este șansa de consacrare a felului popular românesc de a râde, opera lui eternizând natura umorului nostru. Intuind și verbalizând această natură, Creangă ne apare numai ca geniu al etniei, având doar o trăsătură din ceea ce este geniul universal, caracterizat de un întreg ansamblu de calități.

Râsul povestitorului junimist are și un alt mesaj, el nu și-a pierdut cu totul atributele de inocență magică invocate liric în *Amintiri.* Râsul lui de atunci intra în ritualul magic (al mamei) de îmblânzire a naturii: „... «Ieși, copile cu părul bălan, afară și râde la soare, doar s-a îndrepta vremea» și vremea se îndrepta după râsul meu ... Știa, vezi bine, soarele cu cine are de-a face ...". La urma urmei și mai târziu râsul la Creangă păstrează această funcție magică de alungare a urâtului și răului. El repetă acțiunea exorcizantă a mamei care „alunga nourii cei negri de pe deasupra satului nostru și abătea grindina în alte părți ..." Transferul efectului benefic al magiei râsului în plan psihic e numai o chestiune de interpretare. Eminescu ne spune că Maiorescu găsea în „cultura țărănească" un antidot la „epidemia spirituală" străină și asta dezlănțuie verva

[7] G. Călinescu, *Ion Creangă*, E. P. L., București, 1964, p. 265..

„mehenghiului" priceput la anecdote. Creangă a făcut la Junimea o școală de educație a râsului sănătos, țărănesc, justificarea morală nefiind neapărat de natură corectivă. De cele mai multe ori lipsește „tratarea dură", satirică, a obiectului, motivația fiind pur ludică. La Junimea nu se râdea de Creangă, se râdea împreună cu el, de ceea ce știa el că trebuie supus râsului, fie și gratuit. În râsul lui Creangă se manifestă un *ingenium* de coloratură etnică. Pentru întreaga operă a povestitorului din Humulești, dar mai cu seamă pentru povești, râsul devine criteriu axiologic major. Întocmai ca în cazul anecdotei.

Scriindu-și poveștile, Creangă implica în ele zicerea „vă puteți ține râsul?", amintind de formula horațiană *risum teneatis amici?*, ce urma prezentării unui text despre ridicol și grotesc. Recunoașterea acestei vocații, care îl consacră în cele din urmă, pare să fi rezolvat nesiguranța scriitorului de a-și fi găsit adecvarea în mediul urban junimist. Prea mireanului și insubordonatului diacon, onestului institutor care luptă pentru publicarea manualelor sale, i se dă acum, cu încredere și fără concesii, o identitate, cea de scriitor. Pentru ceea ce credea Creangă despre poveștile lui ne-o spune poate, indirect, o frază din *Amintiri* căreia i s-ar putea da un sens mai larg decât cel legat de context: „Iar eu, mâncând lupește, *mă făceam smerit* și numai *râdeam în mine*, mirându-mă tot atunci de ghibăcia minciunilor ce potrivisem, de-mi venea mai-mai să le cred și eu singur pe jumătate (s.n.)". Cel mai mult se râde în *Harap-Alb*. Înfățișările grotești sunt cauza, dar nu numai. Harap-Alb „nu-și poate stăpâni râsul", „bufnește în râs" la vederea „pocitaniilor" care-i ies în cale. „Râzi tu, râzi, dar ... " îi spun pe rând cei care i se alătură. Mâniat pe ceilalți, Gerilă „trântește o brumă pe părețI" de-i face pe toți să clănțăne de frig și apoi le spune: „Na! încaltea, v-am făcut-o și eu pe obraz. De-acum înainte spuneți ce vă place ... zise Gerilă râzând cu hohot. Ei, apoi cică să nu te strici de râs". Râsul personajului vrea să incite râsul cititorului.

Publicându-și poveștile spuse la Junimea, mai mult decât glumețul macedonean I. Caragiani, Creangă face parte umorului junimist alături de istorie, filosofie, traducerea literaturii clasice antice etc. Și toate acestea mimând prostia, cum fac și unele dintre personajele sale. Există proști sadea în opera lui Creangă? Desigur sunt, de prea multă lene. Dar sunt și alții, destui, care mimează prostia și cultivă echivocul. Prefăcătoria e arma veche a unui popor îmbătrânit sub amenințarea primejdiei cu moartea. Asta face și Harap-Alb ca să-și salveze viața. El îi este Spânului „slugă vicleană", până îi vine la îndemână să se scuture de servituți. Dănilă Prepeleac e prost când nu vrea să fie deștept, îi era „lehamite" de tot. E nevoie să-i iasă în cale un drac spre a-l incita să se manifeste, să intre în competiție. „Eu îs bun, cât îs bun, dar și când m-a scoate cineva din sărite", spune și Gerilă supărat pe ceilalți. Creangă a fost un psiholog mai mare decât s-a recunoscut vreodată. Puțini contemporani, în afară de Eminescu, au știut cum era într-adevăr Creangă. Un studiu de antropologie literară trecând prin opera lui ar ieși cu

un mare profit. Posteritatea imediată a observat că principalele personaje ale operei sunt reductibile la un arhetip caracteristic pământului nostru. „Cei ce nu vor să creadă în existența unor caractere etnice, scria Iorga, ... cetească pe cel mai românesc ca inspirație și formă dintre prozatorii noștri", pe Ion Creangă. Enumerând protagoniștii operei lui Creangă, biograful lui francez, Jean Boutière, cunoscător al mediului moldav, exclama spontan: „Aceștia sunt țăranii moldoveni!", după care încerca un veridic portret colectiv dedus. Și tot el vorbea despre o particulară culoare locală, la nici un alt scriitor mai reușită decât la Creangă[8]. Însă, în interpretarea umorului, lipsindu-i perspectiva psihomentală caracteristică, Boutière rămâne la suprafață, la clișeul jovialității. Și asta pentru că marea reușită a umoristului Creangă e limba și simulacrul glumeț intraductibil. Omul literaturii lui Creangă este un unicat, o structură antropologică genuină, dar nu un model. Și nu este un model pentru că povestitorul nu e un moralizator decât în aparență sau este la un alt diapazon decât cel obișnuit. Dacă râsul conține o etică, atunci e cea a supraviețuirii. De aceea lumea lui Creangă „nu va muri dacă moare de râs".

Elvira Sorohan, Adrian Alui Gheorghe, Ioana Revnic

[8] Jean Boutière, *La vie et L'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930, p. 173 și următoarele.

Maria Șleahtițchi

Reprezentarea lui Ion Creangă în canonul literar din Basarabia: contribuții la o eventuală istorie a receptării

Ion Creangă, clasicul literaturii române: începuturile receptării operei crengiene în Basarabia (1910-1940)

Se știe că în Basarabia publicarea textelor în limbă română, dar cu litere rusești, începe în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cînd apare varianta așa-zis „moldovenească" publicația *Кишиневскія Епархіальныя Вѣдомости*[1]. Abia în 1906 se va edita la Chișinău gazeta național-patriotică *Basarabia* (24 mai 1906 -11 martie 1907), sub redacția lui Emanuel Gavriliță, din finanțări private, care avea drept scop deșteptarea conștiinței naționale și promovarea ideii unității românești. Printre autorii publicației se numără Alexe Mateevici, Pan Halippa, Ștefan Basarabeanu și alții. În scurt timp după apariția *Basarabiei*, autoritățile guberniale au scos pe piață o altă gazetă, *Moldovanul* – o invenția a politicii imperiale care urma să promoveze ideea moldovenismului separatist. După cîteva numere însă angajații publicației au adoptat ideea unității de neam românesc. Drept urmare, administrația imperială a retras finanțarea gazetei. În aceste împrejurări își încep activitatea editurile. Unele răspund cererii pieții prin tipărirea operelor scriitorilor români. Astfel, în 1910, acum 101 ani, printre textele care văd lumina tiparului la o editură chișinăuiană privată se află și două povești semnate de Ion Creangă. Am putea considera că este prima editarea a poveștilor crengiene în spațiul imperiului rus. Cartea (cărticica) poate fi găsită în fondurile Bibliotecii Academiei de Științe a Moldovei. Ediție exemplară și „simptomatică" pentru schimbările care se apropie, „Повестя[2] луй Стан Пăцитул ши Повестя унуй ом ленеш, компусе де Іон Креангă. Публикате де К.В.Пореску. Кишиневъ, Типографія и Литограіа Ф.П.Кашевского, 1910" ne introduce în atmosfera culturală, politică, geopolitică a Basarabiei din primul deceniu al secolului XX. Înștiințarea de pe contra copertă anunța cititorul că poate intra în posesia mai multor cărți, inclusiv a tipăriturii poveștii crengiene *Ivan Turbina*.

Ediția la care ne referim are înainte de toate valoare cultural-istorică. Zăbovim aici în ideea reconstituirii sumare a atmosferei de tranziție, de mare însemnătate în istoria provinciei. Pe istoricul literar, pe culturolog, pe istoricul scrisului în limba română ar putea să-i intereseze nota liminară a

[1] *Buletinul Eparhiei Chișinăului* (1867-1917).

[2] Aici și mai departe textul luat între ghilimele va respecta în măsură cît mai fidelă limbajul epocii.

ediției (*Lămurire*), pe care o reproducem în întregime: „Ă-ă. Аша буке есте ынтревуинцаты ын повесте ка кум ын кувинтеле: флăкăу, копилăрие, кăсуцă, бăрбат, примăвară ши алт, ши се читеште ка букеа „**ъ**” дин алфабетул векь (кирилик). К.Попеску”. *Lămurirea* fixează de fapt începutul„erodării” alfabetului chirilic și înaintarea spre adoptarea alfabetului latin - românesc. La scurt timp după întregirea țării, în 1920, la Chișinău apare o altă ediție a operei lui Ion Creangă. Este o ediție de opere complete, prefațată de Tudor Pamfilie.

În această perioadă, dincolo de Nistru, în R.A.S.S.M., parte componentă a Ucrainei sovietice, ia naștere și este rodată făcătura stalinistă „limba și literatura moldovenească”. Istoria literaturii fixează o scurtă perioadă (1932-1937) cînd și acolo se adoptă alfabetul românesc, se scrie în limba română, se face literatură românească… Scriitorii sînt în căutarea formulelor identitare organice, a fundamentelor ontice naționale (istorie, limbă, literatură) pe care se sprijină creația autentică… Este adevărat că încercările literare ale acelor scriitori sînt naive, dovedind mai degrabă un simulacru de literatură. Curajul și sacrificiul lor însă, neegalat, capătă semnificație simbolică. Acei scriitori însemnau prin martirajul lor destinul tragic al literaturii române. Criticul și istoricul literar Mihai Cimpoi îi omologhează pe scriitorii transnistreni ai acelor ani vitregi procesului literar general românesc. „Scriitorii aceștia, constată el, în majoritatea lor exterminați de regimul stalinist în 1937 sau mai tîrziu, au întreținut prin sacrificiu o viață literară dinamică sub semnul valorificării creatoare a folclorului și al luptei pentru revizuirea limbii române și revenirea ei la alfabetul latin (acțiunea lor a dus la adoptarea acestui alfabet în perioada 1932-1937).”[3] Scriitorii precum Nistor Cabac, Filimon Săteanu, Dumitru Milev, Nichita Marcov, revendicîndu-și dreptul la valorile românești, au sfîrșit împușcați de nkvd-iștii sovietici. Ce s-a întîmplat în perioada 1924-1940 în Transnistria nu este altceva decît experimentarea unei metodologii imperiale perfide, de durată, extinsă pînă în ziua de azi, or riscul transnistrizării Republicii Moldova nu s-a diminuat cîtuși de puțin, iar acest plan ocult nu a fost eliminat din strategiile geopolitice ale Rusiei.

Ion Creangă, clasicul literaturii moldovenești: exercițiul rigid și dogmatic al proletcultismului vulgar (1945-1955)

Începutul proletcultismului basarabean coincide cu apariția almanahului literar *Octombrie*, care avea drept „sarcină” „să ajute la educația și formarea cadrelor noi de scriitori sovietici moldoveni [...]. Să studieze în lumina marxismului literatura clasicilor moldoveni”[4]. Astfel, inventarea unei noi identități, legitimarea unei alte limbi și a unei alte literaturi – tehnici

[3] Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Ediția a III-a revăzută și adăugită, București: Editura Fundației Culturale Române, 2002, p. 157.
[4] *Sarcinile almanahului literar* // Octombrie, nr. 1, 1945, p. 7 (text cu chirilice).

puse la punct la sfîrșitul deceniului patru în R.A.S.S.M., au fost puse în aplicare imediat, în termen record în partea dreaptă a Nistrului. Începea fenomenul „trasnistrizării" Basarabiei. Deceniul cinci al secolului XX este unul al dezastrului național, al calvarului ideologic pentru basarabeni, pierzîndu-și țara, rupți în două, supuși unui adevărat genocid prin foamea organizată în 1946-1947, prin cele două valuri de deportări în Siberia, în 1941 și în 1949… Celor rămași, parte înfricoșați, parte ademeniți ideologic, li se interzice să folosească cuvîntul „român", termenul fiind tabuizat, li se impune o altă limbă, limba moldovenească. Începe de fapt dramatica spălare de creieri și mancurtizarea cu efecte de durată, greu de recuperat pînă în ziua de astăzi. Noua identitate lingvistică necesita acordarea altor atribuții identitare: literatură, scriitori, scriitori clasici… Astfel, pentru legitimare, sînt „invocați" scriitorii care s-au născut în Moldova istorică. Scriitor care este luat drept model și argument în serviciul propagandei antiromânești, este, oricît ar părea de paradoxal, Ion Creangă. Printre zeloșii acelor ani se numără și I.K.Varticean, care se lansează în campania propagandistică cu articolul *Ion Creangă clasicul literaturii moldovenești*, publicat în chiar primul număr al almanahul literar *Octombrie*[5]. Autorul inventează o adevărată rețea de valori „moldovenești" pe care se va sprijini R.S.S.M. („republica") și literatura sa. Clișeele ideologiei imperialiste nu întîrzie să apară, instituind „specia", privilegiată în epocă, a articolelor de propagandă comunistă, sovietică. Din șirul digresiunilor liricoide proletcultiste aflăm că Basarabia e încătușată „într-o cunună de republici slobode, între care a dat mugure și a înflorit frumoasa republică a norodului moldovenesc, din sînul căruia au ieșit fii credincioși ai lui: Grigore Ureche – cel dintîi letopiseț al Țării Moldovei și bărbatul înțălept Ștefan cel Mare – om de stat și întrejitor al Moldovei, Dimitrie Cantemir – vestitul învățat moldovenesc și Ion Creangă – clasicul literaturii moldovenești"[6]. Varticean pune începutul unei îndelungate (prezentă pînă azi cu vocile stridente ale moldoveniștilor), dar false polemici despre apartenența „națională" a lui Ion Creangă. Creangă este scriitor român sau moldovean? se tot întreabă de mai bine de jumătate de veac adepții moldovenismului. „În istoria literaturii române, afirmă Varticean, Ion Creangă este socotit ca „clasic al literaturii române". Să vedem doar ce fel de „român" este el"[7]. Toate argumentele sînt pliate pe constructul ideologic moldovenist. După Tudor Pamfilie, autorul *Prefeței* la prim ediție chișinăuiană a *Operelor complecte* ale lui Creangă, este invocat exegetul francez Jean Boutiére. Limbajul traducerii este tipic pentru perioada șantistă. Faptul că J. Boutiére îl percepe pe Creangă drept exponent al

[5] I.K. Varticean, *Ion Creangă clasicul literaturii moldovenești* // Octombrie, nr. 1, 1945, p. 120-126 (text cu chirilice).
[6] Idem, p. 120.
[7] Ibidem.

poporului moldovenesc („Fiu al norodului moldovenesc, Creangă a închinat partea mai mare a lucrărilor sale norodului său, descriindu-i viața, tradițiile, credințele, limba, sufletul" (Apud: Ion Creangă, *Opere complecte*, Chișinău, a. 1920)[8] nu însemna cîtuși de puțin că acesta nu ar fi fost și român, dar tocmai acest detaliu este evitat de Varticean, care apelează, fie și indirect, la autorul francez pentru a da pondere științifică internațională debitărilor sale conjuncturiste, construind o schemă de manipulare a cititorilor, de inculcare a antiromânismului, de alimentare a românofobeiei în rîndurile populației din stînga Prutului. Ideologul sovietic croșetează în text spusele exegetului francez pentru a trece cu ușurință spre schițarea „canonului istoric" al literaturii moldovenești din secolul 19, or, constată el, „marele povestaș moldovan cu mănunchiul mirositor de „Povești" și „Amintiri", n-a răsărit pe un loc gol și nici din senin"[9]. În sarcina partinică a ideologilor sovietici intra să demonstreze că literatura moldovenească nu apare pe un loc gol…În acest scop sînt adoptați și asumați și pașoptiștii. „În anul 1840, afirmă criticul sovietic, o grupă de moldoveni tineri: M.Kogălniceanu, C.Negruzzi [ortografiat cu chirilice, dar cu doi de „z" – precizările noastre: M.Ș.], A.Russo, A.Donici și V.Alecsandri au întemeiat în Moldova de la Iași un fel de școală moldovenească, care trebuia să înceapă lupta contra înrîuririi străine (latiniste și franceze) în literatură, apărînd ideea de creație a literaturii naționale proprii moldovenești."[10] Totul este invocat pentru promovarea ideii de literatură națională proprie, moldovenească, antagonică celei române. Pînă și revista *Convorbiri literare* a Junimii este amintită deoarece „chiar cu cel dintîi număr [...] a pornit lupta îndîrjită împotriva curentelor și înrîuririlor străine în viața și creațiunea literară, tinzînd să aprindă în inimile cititorilor interesul față de literatura norodnică proprie"[11]. Autorul preia de fapt în limbaj șantist ideile despre valoarea exponențială a povestitorului din Humulești, doar că genialul scriitor îi reprezintă exclusiv pe moldoveni. „Vrasăzică, Creangă, afirmă cu aplomb propagandistul Varticean, este urma unei dezvoltări treptate a culturii și literaturii naționale, rodul *jeniului* [subl. n. – M.Ș.][12] norodului moldovenesc. Sorbind din bogatul și coloratul folclor moldovenesc, rădăcinile cărui se trag nu din cancelariile învățaților, ci din

[8] Pentru confirmarea discrepanței de limbaj reproducem aici același fragment selectat dintr-o ediție recentă în limba română: „În esență, fiu al poporului moldovean, Creangă a consacrat cea mai mare parte a operei sale acestui popor, căruia îi reproduce viața, tradițiile, superstițiile, ficțiunile, limba, spiritul." Cf.: Jean Boutiére, *Viața și opera lui Ion Creangă*, prefață de acad. Mihai Cimpoi, traducere de Daniel Corbu, Iași: Princeps Edit, 2011, p. 253.

[9] I. K. Varticean, *Ion Creangă clasicul literaturii moldovenești* // Octombrie, nr. 1, 1945, p. 122 (text cu chirilice).

[10] Ibidem.

[11] Idem, p. 122-123.

[12] Din alfabetul rusesc aplicat limbii române, în această perioadă, lipsește litera pentru redarea sunetului „g".

colibele țăranilor truditori, *Creangă a tăiat o brazdă adîncă în ogorul culturii* [subl. n. – M.Ș.][13] norodului truditor moldovenesc"[14].

Cealaltă parte a articolului se va axa pe organizarea demonstrației - finalitate a textului propagandistic - de legitimare a entității și sintagmei *scriitor moldovean*. Ion Creangă reprezintă „solul prielnic" pentru propagarea acestei idei. Creangă se preta invenției staliniste prin cîteva date esențiale. Primul pretext de argumentare a conceptului moldovenist avea în atenție structura limbajului operei crengiene. Autorul articolului va evidenția moldovenismele firești ale scriitorului, dar și …rusismele, care, constată în consacratul său stil propagandistic, „oglindesc strînsa prietenie de veacuri între noroadele rus și cel moldovenesc"[15]. Prezența moldovenismelor constituie unul din punctele forte care îi permit lui Vartician să-l considere pe Creangă scriitor moldovean, iar nu român, precum, zice el, pretind criticii români[16]. Concluzia este categorică, precum categoric este tonul general al articolului: „Creangă vorbește și scrie „Poveștile" și „Amintirile" în limba moldovenească"[17], ceea ce îi dă dreptul să instituie prin Ion Creangă galeria valorilor clasice moldovenești. Un alt argument în favoarea moldovenismului lui Creangă ține de așa-zisele dificultăți de receptare a operei lui de către cititorii români. Cititorul român ar fi întîmpinat dificultăți la lectura operei „scriitorului moldovan în carne și oase", deoarece acesta ar vorbi o altă limbă. Trebuie să recurgem din nou la textul anost al criticului proletcultist de la Chișinău: „Vrasăzică, dintr-o parte, nu se face înțăles, că operele scriitorului moldovan în carne și oase – Ion Creangă – sînt, nu spunem cu totul, dar greu înțălese de cetitorii români așa cum au fost scrise de marele povestaș. Și aceasta ne-o dovedesc stăruințele învățaților fașizați români, care pentru a le apropia cetitorilor săi alăturează un șir de tălmăciri de cuvinte, stoarse din scrisul lui Creangă"[18], pe cînd „moldovenii nu au nevoie de tălmăcire, fiindcă opera e scrisă în limba lor". Astfel, Creangă se potrivește cît se poate de bine clișeului ideologic al „scriitorului moldovean" elaborat de comisarii sovietici. El legitimează existența literaturii moldovenești ca entitate

---

[13] Este un clișeu specific perioadei sovietice, preluat de-a lungul anilor în toate tipurile de lucrări scrise, de la învățăcei pînă la academicieni.

[14] I.K.Vartician, *Ion Creangă clasicul literaturii moldovenești* // Octombrie, nr.1, 1945, p.123 (text cu chirilice).

[15] Ibidem.

[16] „Acu, trecem la categoria a treia de cuvinte – la „moldovenisme", pe care naționaliștii moldo-români le numesc înadins „provincialisme". Pentru toți cercetătorii români care pleacă în judecățile lor dela limba română, moldovenismele sînt socotite „provincialisme", „dialect". Lucian Predescu, de pildă scriind, că „Humuleștii au însă ca dialect de bază pe cel „moldovenesc" [apud: Lucian Predescu – Ion Creangă, *Opere complecte*, București, p. 36], pe care Creangă și l-a „respectat", vorbind „numai moldovenește", Idem, p.124.

[17] Idem, p.125.

[18] Ibidem.

deosebită de cea română, iar nu ca parte incorporabilă literaturii române. „Lasă să fie aceste cuvinte pentru cine vra „provincialisme", da pentru noi – moldovenii – cetitorii adevărați ai lui Ion Creangă, chiar și mai mult – nepoții lui – asta-i limba moldovenilor, suptă cu laptele mamei, de unde poate chiar și nu dejeaba să și zîce limba mamei"[19], conchide triumfalist I. Varticean. Lui Ion Creangă i se aplică la fel de lesne un alt clișeu ideologic. El este „scriitor norodnic", iar moștenitorul de drept al unui scriitor de asemenea factură nu este altcineva decît „norodul sovietic", căci „norodul moldovenesc este singurul moștenitor adevărat al bogăției literare a lui Ion Creangă – fiu al norodului moldovenesc". Bătălia se dă pentru dreptul exclusivist de a te considera urmaș al lui Creangă. Manipulatorul Varticean, care nu contenea să repete peste fiecare frază că doar „noi, nepoții marelui scriitor norodnic, avem dreptul istoric de a spune – Ion Creangă este clasicul literaturii moldovenești"[20], inculca ideea că doar moldovenii stabiliți între Prut și Nistru sînt îndreptățiți să se considere urmașii humulești anului. În esență propaganda sovietică punea în aplicare o schemă verificată mai bine de trei decenii în laboratoarele nkvd-iste ale Kremlinului. Schema sovietică a clasicului literaturii moldovenești includea următoarele date:

- Scriitor moldovean, prin naștere din Moldova istorică;
- Scriitor de limbă „moldovenească";
- Scriitor „nordnic";
- Scriitor cu descendența adecvata ideologiei momentului, după caz - descendență țărănească;
- Concepții politice „drepte", consonante ideologiei timpului;
- Să supună criticii neapărat societatea burghezo-moșierească etc.

Cel de-al doilea număr al almanahului, numărul din august 1945, care afișa pe copertă lozinca „Trăiască aniversarea 5 a R.S.S. Moldovenești!", includea cel de-al doilea articol de program al lui I.Varticean[21], *Ion Creangă democrat*[22]. După ce îl omologase pe Creangă drept scriitor moldovean, neromân, deci după ce îi stabilise rectiliniu și irevocabil identitatea națională, teoreticianul „limbii moldovenești" îl „împământenește" și mai mult pe scriitorul de la Humulești. De această dată plierea se face strict ideologic. Creangă este simbolul revoltatului împotriva sistemului feudal, împotriva asupritorilor (care atunci, dar și astăzi – oricît ar părea de paradoxal - se identificau cu „moșierii români"). Creangă devine astfel un fel de arhetip al „scriitorul democrat". Comisarii literaturii moldovenești reușesc să creeze un

[19] I.K.Varticean, *Ion Creangă clasicul literaturii moldovenești* // Octombrie, nr. 1, 1945, p. 126 (text cu chirilice).
[20] Ibidem.
[21] Iosif Varticean (1910-1982) este „unul din teoreticienii „limbii moldovenești".
[22] I.K.Varticean, *Ion Creangă democrat* // Octombrie, nr. 2, august 1945, p.105-109 (text cu chirilice).

șir de iluzii, pe care le „comercializează" cu mare succes, or contextul ideologic proletcultist stimulează ingeniozitatea ofertanților de iluzii. La timpuri noi, iluzii noi… Anume iluziile, acest product ideologic, au funcția de a manipula împotriva adevărului, de a deforma mentalitățile. După impunerea forțată a regimului totalitar comunist, literatura a fost instrumentul cel mai accesibil și cel mai eficient, trebuie să recunoaștem, de manipulare a maselor. Pînă în 1989, exceptînd scurta perioadă de destindere ideologică, Creangă va continua să fie simbolul prin care se legitimează „identitatea moldovenească" și așazisul spirit democrat al literaturii și al scriitorului. Creangă devine o marcă, un brand, cum ar spune cosmopoliții de astăzi, al moldovenismului, precum o marcă a moldovenismului beligerant este astăzi în Basarabia imaginea lui Ștefan cel Mare.

În cel de-al doilea articol algoritmul scriitorului „norodnic" este „îmbunătățit". El conține neapărat:

• precizarea că Ion Creangă este „marele clasic al nordului moldovenesc"[23];

• prezentarea descendenței sociale „bune" (Ion Creangă „se trage dintr-o familie săracă de țărani moldoveni");

• invocarea criticilor aduse clerului („După cum vedeți, în dosul „rălelor purtări" ale lui Creangă se ascund pricini cu mult mai serioase, decît cele întrate în „dosar" și anume: protestul cetățanului Creangă împotriva temeliilor sociale ale obștimii pe linia religiei, bisăricii"[24]) și criticilor aduse orînduirii sociale „de stat de pe atunci" (Creangă „a supus unei critici răutăcioase și usturătoare toate năzuințele boerimii de-a înfăptui unirea a două țări – Moldova și Muntenia"[25]);

• analizarea în maniera grobiană a sociologismului vulgar a „anegdotei Moș Ion Roată și Unirea", prin care se constată că „iubirea pentru țărănimea de la coarnele plugului și ura fără marjină față de jugul boieresc și prigoana socială, față de nedreptate de clasă, au îndemnat talentul"[26].

Schemele desprinse din cele două articole semnate de pretinsul filolog Varticean au marcat pentru mult timp receptarea personalității și operei lui Ion Creangă în studiile critice și manualele de literatură română din Basarabia.

Ion Creangă, clasicul literaturii române și moldovenești: scurta perioadă de destindere ideologică - dezghețul hrușciovist (1955-1968)

În 1955 în Basarabia apare prima monografie despre Ion Creangă.

---

[23] I.K.Varticean, *Ion Creangă democrat* // Octombrie, nr. 2, august 1945, p.105 (text cu chirilice).
[24] Idem, p. 106.
[25] Idem, p. 107.
[26] Idem, p. 109.

Este vorba de cartea lui Ramil Portnoi[27] *Ion Creangă*[28]. Autorul ei este mai școlit și mai talentat. Faptul nu trebuie trecut cu vederea, din contra, asta ne demonstrează înregimentarea în rîndurile lăudătorilor comunismului și ai sovieticilor a unor intelectuali destul de consistenți prin formația lor. De fapt nu ar trebui să mire acest lucru, deoarece sînt cunoscute dimensiunea și efectele trădării intelectualilor. Sîntem tocmai în mijlocul unei perioade istorice cînd unii intelectuali au fost deportați, alții au pornit drumul exilului, iar alții au trădat și au devenit activi propagandiști ai noului regim. Aceștia s-au înregimentat ideologic și au profitat pînă la sfîrșitul vieții de toate beneficiile regimului. Revenind la monografia despre Creangă, constatăm că Ramil Portnoi și-a elaborat discursul avînd la bază clișeul patentat cu un deceniu în urmă de I. Varticean. Leitmotivul cărții îl constituie ideea despre caracterul „norodnic" al operei lui Ion Creangă. „Opera lui Creangă, afirmă el, își are tot sistemul său de rădăcini adînc ramificate în viața norodului și a creației lui orale. În lucrările lui – atît temele și realitățile zugrăvite, precum și prizma sub care-s redate, cît și procedeele artistice – totul are un caracter norodnic. Deaici și marea ei popularitate și trăinicie, deaici și locul ei atît de însămnat în moștenirea noastră literară"[29]. Merită să zăbovim puțin asupra capitolului doi „Locul lui Creangă în literatură", prin care criticul își propune, nici mai mult, nici mai puțin, să limpezească lucrurile încîlcite de „critica literară burgheză", care „mai mult a încîlcit decît a limpezit întrebarea despre locul lui Creangă în dezvoltarea literaturii"[30]. Criticilor burghezi de la Junimea li se alătură, în viziunea lui Portnoi, G. Călinescu, L. Predescu etc., care par antijunimiști, dar tot junimiști rămîn... Cel mai vizat este mentorul societății, „literatul burghez", „criticul formalist" Maiorescu. Mentorul Junimii este citit și citat ca dușman al feciorului de țărani Ion Creangă. Astfel, depistăm în cartea lui Ramil Portnoi cele mai eficiente metode de manipulare împotriva adevărului biografic și istoric. Aceste tehnici vor continua să consolideze reprezentările false despre literatura română, să consolideze crearea iluziei unui literaturi moldovenești, care nu face parte din procesul literar românesc, unic pentru toți scriitorii de limba română. „Nu criticul formalist Maiorescu, nu boierii esteți dela Junimea, susține patetic Portnoi, da feciorul de țăran Ion Creangă, cu sufletul sătos de dreptate, cu sîmțul său artistic fin a văzut cel dintîi în Eminescu pe cel mai mare poet, ce l-a dat norodul moldovenesc lumii. Și asta înainte ce poetul scrisese jeniala sa poemă „Luceafărul", vestitele sale scrisori, minunatele sale sonete și atîtea alte poezii de neuitat"[31]. În maniera criticii

[27] Ramil Portnoi (1908-1965), absolvent al Universității din Cernăuți. De rînd cu Varticean, a fost un alt patron ideologic al literaturii sovietice modovenești.
[28] Ramil Portnoi, *Ion Creangă*, Chișinău, Editura de stat a Moldovei, 1955 (text cu chirilice).
[29] Idem, p. 4.
[30] Idem, p. 88.
[31] Ramil Portnoi, *Ion Creangă*, Chișinău: Editura de stat a Moldovei, 1955, p.35 (text cu

„deterministe" a lui Gherea, preluată și radicalizată de critica proletcultistă pe ambele maluri ale Prutului, sărăcia lui Creangă este pusă în responsabilitatea junimiștilor, dar mai ales în seama „criticului boier". „Ca și Eminescu el a dus o viață gre, trudită și plină de lipsuri", „fiindcă „protectorul" Maiorescu nu și-a putut „înjosi" măcar o singură dată destoinicia boierească, ca să vină să vadă, unde și cum „protejatul" său, Creangă"[32] își scrie opera.

Exegeza interbelică este etichetată în continuare în manieră proletcultistă cu expresiile „critică burgheză", formalistă, ambiguă, lipsită de „sistem", generatoare de confuzii etc. Așadar, după R. Portnoi, „critica literară burgheză mai mult a încîlcit decît a limpezit întrebarea despre locul lui Creangă în dezvoltarea literaturii. Asta nu-i deloc întîmplător. În majoritatea cazurilor formalistă, ea despărțea literatura de procesul viu istoric, intenționat ori neintenționat concentra toată atenția asupra formei artistice cît mai desprinsă de conținut și căută, cel mult, ca să așeze cumva în șirul fenomenelor literare doar forma creației scriitorului". Prin aceste deficiențe, consideră Portnoi, „tăgăduirea ori minimalizarea însămnătății conținutului norodnic, progresist al creației lui Creangă se făcea în chip și fel"[33]. Critica formalistă, estetică, reprezentată de G.Călinescu și L.Predescu, nedeosebindu-se „pre mult în fond" de modul de interpretare a operei crengiene al junimiștilor, avea, în înțelegerea academicului, o deficiență esențială: „Ea nu vorbește despre legătura ei strînsă cu realitățile epocii lui, nici caracterul ei norodnic, progresist. Ea arată în zăci și zăci de feluri „valoarea pur estetică" a scrierilor lui, „inutilitatea" lor, „specificul românesc" ori „veșnicul omenesc", ce-l redau și a.m.d. Nimic despre caracterul ei obștesc, de clasă, despre critica ei socială ascuțită".[34]

Opera lui Ion Creangă trece în Basarabia acelor ani prin furcile noii paradigme a ideologiei „realismului social", evoluat ulterior în bine cunoscuta teorie a „realismului socialist". R.Portnoi consacră un subcapitol „realismului critic-social al operei lui Creangă", care denotă clișeizarea și ideologizarea continuă a receptării, opera povestitorului fiind introdusă forțat în calupul unui construct ideologic de extracție comunistă. Actul scrisului este asemuit metaforic plugăritului: „Creangă lărgește și adîncește brazda realismului, trasă pe cîmpul literaturii de premergătorii săi - Stamati, Donici, Negruzzi, Alecsandri, Russo și a."[35]. Recunoaștem cu ușurință limba de lemn a ștabilor de la literatura realismului socialist: 1) „scriitorul trage brazda adîncă a realismului" (leitmotivul exegezei comuniste prezent uneori și azi în limbajul perimat al unor fosile) și 2) locul nașterii drept criteriu de apartenență la o anumită literatură: scriitorii moldoveni trebuie să se fi născut pe teritoriul Moldovei istorice.

---

chirilice).

[32] Idem, p. 36.

[33] Idem, p. 39.

[34] Idem, p. 40-41.

[35] Idem.p. 53.

Creangă devine pentru actul de legitimare a literaturii moldovenești o piesă centrală, deoarece, în viziunea exegetului sovietic, „el, cel dintîi, înroduce în literatura moldovenească viața maselor larji ale norodului ca *obiect principal* de oglindire artistică".[36] În unele publicații sovietice de pînă al 1940 Creangă trecea drept „scriitor al culăcimii". Ramil Portnoi polemizează cu autorii Enciclopediei literare[37] și ai Dicționarului enciclopedic[38], în intenția de a „corecta" imaginea clasicului. „Noi socotim că părerea asta îi greșită", afirmă el, deoarece „în opera lui Creangă și-au aflat oglindire vederile asupra vieții și tendințele comune îndeobște *întregii țărănimi* deatunci".

De cea mai mare atenție, precum am observat și în cazul lui I.Vraticean, se bucură povestirile despre Moș Ion Roată. Interesul subliniat pentru ele este motivat prin terenul „fertil" pe care acestea îl oferă propagandei „național-moldoveniste", dar și celei de factură ideologică. Povestirea crengiană din care se desprinde protestul țăranului împotriva boierimii, *Moș Ion Roată și Vodă Cuza*, devine unul din reperele tuturor analizelor de pînă la 1989. Prin aceeași grilă interpretativă este trecută și povestirea *Amintiri din copilărie*..., dar aici dușman de clasă devin... mănăstirile și călugării („Astfel, în ceeace privește contrazicerile de clasă, Creangă ne înfățișează mai pestetot țărănimea în conflict fie cu boierii, fie cu clerul ori cu slugoii claselor asupritoare, interesate să păstreze orînduiala obștească (cu mari rămășițe feudale), de care este nemulțumită toată țărănimea")[39] .

Din calapodul exegezei sovietice nu poate lipsi capitolul cu privire la limitele ideologice ale scriitorului din epoca burgheză. Este cel de-al treilea clișeu al exegezei sovietice moldovenești. Astfel, „scriitor democrat", cu descendență „corectă", Creangă a avut neapărat „mărginiri". Deși „scriitorul și-a ridicat glasul împotriva nedreptăților sociale, împotriva claselor asupritoare, dar calea dreaptă de luptă n-a văzut-o.[…] El nu s-a rîdicat hotărît la democratismul țărănesc revoluționar al marilor săi contemporani ruși: Cernîșevskii, Dobroliubov, Nekrasov și alții"[40]. Deducem că Ion Creangă nu rezistă comparației cu modelele de scriitori revoluționari ruși, deci nu este competitiv la capitolul dat. În încheiere autorul introduce un alt clișeu: tradiționala adeziune față de politica partidului și a poporului rus: „Az, mulțămită Partidului Comunist, mulțămită ajutorului frățăsc din partea norodului rus țărănimea moldovenească și cei romîneacă se află pe calea largă a înfăptuirii tuturor năzuinților estea".[41]

---

[36] Ramil Portnoi, *Ion Creangă*, Chișinău: Editura de stat a Moldovei, 1955, p. 54 (text cu chirilice).
[37] *Литературная энциклопедия*, T.VII, Москва: ОГИЗ, 1934, РСФСР.
[38] Гранат, *Энциклопедический словарь*, изд.7, т.36, часть VII.
[39] Idem, p. 100.
[40] Idem, p. 101.
[41] Idem, p. 189.

În ediția a doua, apărută în 1960, structura rămîne neschimbată, dar este extinsă puțin bibliografia. În bibliografie apare Mihail Sadoveanu, deși rămîn obligatoriu autori precum Lenin, Gorikii, Belinskii. Se actualizează terminologia, se renunță la lexemul *norodnic* în favoarea celui de *popular.* Limbajul, scuturat de șantisme și proletcultisme, este mai apropiat de norma limbii române literare. A se compara: ediția din 1955 - caracterul norodnic este asigurat înainte de toate, susține criticul Portnoi, de „zugrăvirea contrazîcerilor antagoniste, a conflictelor sociale" - și ediția din 1960 - „Caracterul popular constă în înfățișarea realității sociale din unghiul de vedere al maselor populare, al intereselor și năzuințelor lor. El constă în întruchiparea conținutului popular într-o înaltă formă artistică și tot odată foarte accesibilă maselor largi"[42]. Rigorile ideologice rămîn aceleași, chiar dacă limbajul este supus actualizării. Prima ediție este o mostră de sociologism vulgar, proletcultist și ca limbaj, și ca demers ideologic și politic. În cea de-a doua ediție se lărgește de asemenea contextul literat în care este plasat Creangă. În canon se face loc pentru congenerii lui, care după 1957 reapar în manuale la capitolul Clasici. Astfel, în ediția din 1960 citim: „Împreună cu Eminescu, Carajiale, B.P.Hașdeu, Slavici ș.a. Creangă lărjește brazda realistă trasă în cîmpul literaturii"[43]. Deși vîntul primenirii curăță clișeele lingvistice, cel ideologic este neclintit. Cu toate redactările și adăogirile, ediția se încheie cu nelipsitele „mulțămiri" aduse partidului comunist și poporului rus, frate…

În această perioadă, cînd exegeza este dominată de autoritarii Vartician și Portnoi, Vasile Coroban, absolventul Universității din Iași, scrie primul său articol în materie de Creangă (*Satira și realizmul lui Ion Creangă*, 1957). Ideile lui Coroban, forma de prezentare a personalității și operei lui Ion Creangă vor fi împinse spre margine însă, centrul sau chiar întregul spațiu fiind, cum spuneam, dominate de Varticean și Portnoi. Abia în anii 1970-1972 vocea lui Vasile Coroban va fi auzită, iar receptarea clasicului literaturii române va intra într-un făgaș *aproape* firesc. Deși nu va reuși să uziteze sintagma „scriitor român" – tabuizată din nou de politica românofobă a autorităților sovietice –, exegetul V. Coroban va impune un alt discurs, cu tendințe de sincronizare cu exegeza din dreapta Prutului. Studiul *Satira și realismul lui Ion Creangă* va fi publicat în volumul *Studii și articole de critică literată*, în 1959.[44] Articolul reprezintă o tentativă de normalitate în receptarea literaturii. În primul rînd, se impune calitatea limbajului. Elevat, articolul este scris într-o elegantă

[42] Ramil Portnoi, *Ion Creangă*, Ediția a II-a. Revăzută și completată. Chișinău: Cartea moldovenească, 1960 (text cu chirilice).
[43] Idem, p. 56.
[44] Vasile Coroban, *Satira și realizmul lui Ion Creangă*. În: Coroban Vasile, Studii și articole de critică literată, Chișinău: Cartea moldovenească, 1959, Colecția Biblioteca critică, p. 81-89 (text cu chirilice).

limbă românească, dar constrînsă totuși de chingile ideologiei de sorginte rusească. Deși exegetul face un efort evident pentru abordarea cu oarecare detașare de clișeele ideologice, scăparea nu este definitivă. Grila ateistă de lectură nu va putea fi ocolită încă multă vreme. Vasile Coroban observă că realismul operei lui Creangă, satira crengiană sînt îndreptate împotriva călugărilor, a „cinurilor bisericești". „Fiind mare scriitor realist Creangă nu trece cu vederea și laturile negative ale superstițiilor populare"[45], afirmă cu o discretă poziție materialist-leninistă criticul. În fragmentul despre valențele umorului crengian se află partea de rezistență a studiului. Exegetul rămîne în planul literaturii, a esteticului, raliindu-se discursului călinescian aplicat operei lui Creangă. De altfel, V. Coroban va fi suspus unor aspre critici din partea cerberilor indologiei comuniste, fiind învinuit de comiterea unui șir de greșeli ideologice. Eliminat din învățămînt, a trebuit să activeze în cercetare (e și acesta un clișeu comunist – modul de a trimite în anonimat pe profesorii, școliți în perioadă interbelică, neînregimentați).

Concomitent cu exegeza lui Vasile Coroban se lansează, în studiul lingvistic de această dată, Nicolae Corlăteanu cu lucrarea despre sistemul lexical moldovenesc din anii 1870-1890. *Contribuția lui Ion Creangă și a altor scriitori la valorificarea stilistică a vocabularului contemporan*[46]. Este o analiză mai specializată a categoriilor lexicale, stilistice și ale părților de vorbire ale limbii române (moldovenești) prin intermediul operei lui Ion Creangă. Lucrarea are un aparat bibliografic și categorial la zi cu lingvistica și istoriografia literară românească. „În prezenta lucrare, specifica autorul, am folosit ediția critică: Ion Creangă, Opere, ediție îngrijită, prefață și glosar de acad. prof. G.Călinescu, E.S.P.L.A. (1953). Toate citatele din Creangă le dau după această ediție"[47]. De asemenea merită atenție *Argumentarea studiului*, care, dincolo de consistența și calitatea sporită a discursului analitic, face dovada evoluției limbajului științific și - nu contenesc să atrag atenția - a calității limbii române folosite de exegeți: „Cei ce s-au ocupat de Ion Creangă au căutat, mai ales, să prezinte viața lui în toate amănuntele, deși nu toate detaliile au fost definitiv precizate. Ne-a fost prezentată în diferite monografii opera crengiană, analizîndu-se gîndirea, concepțiile lui. Mai puțin sau, de fapt, numai în treacăt s-a vorbit în aceste lucrări despre limba lui Creangă, despre metodele lui stilistice. Nu s-a pus acest maestru al sclaviei scrise în corelație cu alți scriitori ai epocii sale pentru a-l încadra în procesul jeneral al dezvoltării limbii literare"[48]. Autorul studiului își

[45] Idem, p. 84.
[46] Nicolae Corlăteanu, *Studiu asupra sistemei lexicale moldovenești 1870-1890 (Contribuția lui Ion Creangă și a altor scriitori la valorificarea stilistică a vocabularului contemporan)*, Chișinău: Cartea moldovenească, 1964 (text cu chirilice).
[47] Idem, p. 23.
[48] Idem, p. 24.

propunea să analizeze „relațiile funcționale dintre limba comună națională, limba literară, limba literaturii artistice și limba scriitorului", reușindu-i o lucrare scrisă onest, cu instrumente științifice adecvate și excuzînd din cercetare principiul ideologic.

Din partea de noutate a exegezei lingvistice asupra operei lui Creangă am selectat cîteva fragmente care i-ar fi făcut bine oricărei exegeze autentice de atunci: „În activitatea literară a lui Creangă se observă tendința lui de a adopta elementele limbii vorbite la tendințele jenerale ale limbii literare. În procesul editării scrierilor sale autorul humuleștean a căutat să se supună normelor literare în vigoare, adică să-și literarizeze operele sale. Astfel în ediția de la Iași (1890), în paginile, „care au fost corectate de autor, se adaptează la normele literare fonetice și morfologice cuvenite" ca: bărbat în loc de barbat; burduful în loc de burduhul; tatăl în loc de tatul, putea în loc de pute, vedea în loc de vede ș.a."[49].

Deși în patrimoniul lingvisticii moldovenești intrase o lucrare savantă de o valoare incontestabilă, cel puțin în epocă, ea nu reușește să influențeze receptarea adevăratei valori a operei lui Creangă. Imaginea scriitorului rămîne neschimbată în manuale școlare, deoarece aceasta este „sigilată" pentru multe decenii de discursul propagandistic al lui I.Vratician și de cel ușor actualizat, dar în esență același, al lui R.Portnoi.

În perioada dezghețului hrușciovist, pînă prin 1968, Ion Creangă începe să fie recunoscut drept clasic a „două popoare": român și moldovean. Este o scurtă perioadă cînd dualitatea este acceptată. Creangă rămîne scriitorul democrat căruia i se acordă un spațiu privilegiat în manualele școlare. Exegeza crengiană se îmbogățește. Studiile sînt din ce în ce mai elaborate și argumentate, dar, oricum, legăturile care se caută sînt cele cu estul. Istoricul literar, exegetul, romancierul Constantin Popovici publică studiul de literatură comparată, rezultat din cercetările pentru obținerea gradului științific de doctor habilitat în filologie (de altfel, lucrarea lui Nicolae Corlăteanu reprezenta rodul aceleași munci), *Ion Creangă și basmul est-slav*[50]. „Garantele responsabil" pentru calitatea științifică a studiului era același I. Varticean, ajuns academic. Din aserțiunile comparatistului C. Popovici amintim pe cele din finalul studiului: „poveștile lui I. Creangă, în majoritatea lor, au foarte multe prototipuri populare în folclorul est-slav"; poveștile *Ivan Turbincă* și *Dănilă Prepeleac* „nu-și au variante în folclorul național, care l-ar fi putut inspira pe marele scriitor. Subiectele lor le-am aflat, însă, într-un șir de variante ruse, ucrainene și beloruse"; „folosindu-se de variante, ce-au fost jenerate de realitatea slavă, Ion Creangă a știut să le ancoreze într-un anumit timp și spațiu concret, să le imprime deci, o fizionomie națională";

[49] Idem, p. 478.

[50] Constantin Popovici, *Ion Creangă și basmul est-slav*. Studiu de literatură comparată, Chișinău: Cartea moldovenească, 1967 (text cu chirilice).

„Creangă rămîne național, creînd o atmosferă respectivă, chiar atunci cînd eroul central al basmului e un soldat rus”[51].

Anul 1965 a rămas în istoria culturii din Basarabia (atunci - R.S.S.M.) ca an al Congresului III al Uniunii Scriitorilor, la care s-a pus problema limbii, a alfabetului latin, probleme care au panicat pe șatbi și politruci. În rezultatul discuțiilor, în 1967 s-a făcut o mică cedare. Nici vorbă de înlocuirea alfabetului rusesc cu cel de origine latină. Soluția a fost mult mai simplă: s-a introdus în alfabetul rusesc o literă – G. Această literă argumenta de fapt că haina forțată pe trupul limbii române nu se potrivea cu caracterul acesteia. Soluția a fost de moment și nu reprezenta decît un început de soluționare a unei probleme care va mocni încă vreo douăzeci și cinci de ani.

Din nou: Ion Creangă, clasicul literaturii moldovenești (1968-1989)

În 1972 completul de autori ai *Manualului de literatură moldovenească* suferă o modificare esențială. Locul lui Ramil Portnoi, ținut de acesta mai bine de două decenii, răstimp în care a îndoctrinat ideologic generații de moldoveni, este ocupat de Vasile Coroban. El vine cu necesara interpretare culturală, literară, estetică a operei lui Creangă, abolind pe cît a fost posibil (dar el a reușit să facă posibil acest lucru important) interpretarea ideologizantă, dogmatică, manipulatoare a personalității și operei scriitorilor clasici. Cu toate acestea, clișeul selecției scriitorilor, legat de locul nașterii scriitorului, a dominat istoria și didactica literaturii pînă după 1990. Vasile Coroban semnează de asemenea capitolul *Ion Creangă* din ediția academică a *Istoriei literaturii moldovenești*, publicată în 1988, în plină perestroikă, din care vom cita partea liminară a studiului, concludentă pentru a face dovada antagonizării în continuare a termenilor *moldovean - român*: „Marele povestitor Ion Creangă e unul din cei mai reprezentativi clasici moldoveni”[52].

O viziune inedită și modernă asupra operei povestitorului de la Humulești este propusă de criticul Mihai Cimpoi, care în 1982 includea în cartea sa *Cicatricea lui Ulise* memorabilul studiu *Creangă, autor modern*[53]. Noutatea și prospețimea limbajului exegetic sînt incontestabile și constituie de fapt o avanpremieră a perspectivei integratoare asupra literaturii române.

Ion Creangă, clasicul literaturii române: receptarea de după 1989

Începînd cu anul 1989 în spațiul exegezei crengiene excelează Mihai Cimpoi. După publicarea studiului *Creangă, autor modern*, autorul *Istoriei deschise a literaturii române din Basarabia* a semnat cele mai importante

[51] Idem, p. 184.

[52] *Istoria literaturii moldovenești*, Volumul II, De la 1840 pînă la 1917, Chișinău: Știința, 1988, p. 433.

[53] Mihai Cimpoi, *Creangă, autor modern*. În: Cimpoi Mihai, Cicatricea lui Ulise: Eseuri duminicale, Chișinău: Literatura artistică, 1982, pp. 328-334 (text cu chirilice).

studii din partea basarabeană a exegezei crengiene. Amintim în acest context doar cîteva: *Ion Creangă*[54]; *Creangă: lumea ca teatru*[55]; *Europenismul lui Ion Creangă*[56]; *Faze de receptare a lui Ion Creangă: 1. Faza auroral: Leca Morariu; 2. Jean Boutiére; 3. Ibrăileanu, Iorga, Lovinescu; 4. George Călinescu*[57] etc.

În ceea ce privește prezența operei lui Creangă în manualele școlare, constatăm că după 1990 s-au produs schimbări esențiale. Este vorba înainte de toate de calitatea textului analitic, care este absolut sincronizată cu discursul didactic modern. Dar a intervenit și o modificare ce vizează locul lui Creangă în spațiul manualului/ manualelor. Opera scriitorului nu mai este predată monografic, precum a fost în perioada sovietică. Ea se regăsește în toate manualele, în afară de cel din clasa a XII-a, deși Curriculum-ul la limba și literatura română nu interzice alegerea operei crengiene ca obiect al predării monografice.

Voi încheia intervenția mea cu o remarcă nu tocmai încurajatoare. Parcurgînd sumar etapele receptării operei crengiene în Basarabia, am constat că cel mai „tînăr" exeget este șaizecistul Mihai Cimpoi. Cel mai recent titlu în materie de Creangă l-a dat tot istoricul și criticul literar Mihai Cimpoi[58], care din 2011 coordonează colecția *Biblioteca Ion Creangă*, în care au apărut 20 de volume. Exegeții din generațiile mai tinere - nici optzeciștii, nici cei mai tineri - nu s-au aplecat asupra operei lui Ion Creangă pentru a propune o altă viziune.

---

[54] Mihai Cimpoi, *Ion Creangă*. În: Cimpoi Mihai, Sfinte firi vizionare: Clasici români. Medalioane literare, Chișinău: CPRI „Anons S. Ungurean", 1999.

[55] Mihai Cimpoi, *Creangă: lumea ca teatru*. În: Cimpoi Mihai, Duminica valorilor, Chișinău: Literatura artistică, 1989.

[56] Mihai Cimpoi, *Europenismul lui Ion Creangă*. În: Cimpoi Mihai, Demonul recitirii, Craiova: Editura Fundației „Scrisul Românes"", 2004, Vol. 4.

[57] Mihai Cimpoi, *Faze de receptare a lui Ion Creangă: 1. Faza auroral: Leca Morariu; 2. Jean Boutiere; 3. Ibrăileanu, Iorga, Lovinescu; 4. George Călinescu*. În: Cimpoi Mihai, Critice: Șansa cercului, Craiova: Editura Fundației „Scrisul Românesc", 2008, Vol. 7.

[58] Mihai Cimpoi, *Sinele arhaic. Ion Creangă: Dialecticele amintiri și memoriei*, Iași: Princeps Edit, 2011.

Cornel Ungureanu

Amintirile, după 130 de ani

Vremea abecedarelor. În prefața primului volum al geografiei, consacrat Munteniei, mă ocupam de definiția pe care Auge și Tomlinson o dădeau Nonlocurilor. Sau, mai exact, raporturilor dintre locuri și nonlocuri. Globalizarea pune în valoare migrațiile, schimbarea reședințelor, anularea spațiului originar. Deteritorializarea își asumă concepte noi, între care, probabil, cel mai eficient nu este locul, ci nonlocul. Nonlocul e spațiul de tranziție: ne ducem către, iar popasul provizoriu este un nonloc. Hanul, hotelul, gara sunt intervale care se golesc de sens: nu ne leagă de nimic, ne dezleagă. În limbajul omului tradițional, sunt niște „locuri rele". Sau, cu cuvintele lui Auge/Tomlinson, nonlocuri. Omul tradițional e mereu acasă, rămâne în satul său, care e un centru al lumii. Plecarea de acasă înseamnă ruptură, intrarea într-un spațiu de pasaj amenințător, deteritorializare. Școala devine, pentru omul tradițional, obișnuit a citi semnele naturii, un loc rău, poate chiar o deteritorializare. Se citește litera, nu semnul din natură. Așa că primele opere ale lui Ion Creangă sunt manualele: copiii trebuie să învețe cum să scrie și să citească[1]. Lumea trebuie scoasă din locul rău în care o așezaseră semnele proaste. În 1871 apare un abecedar scris de el și de patru apropiați ai săi care are succes. Biografii scriitorului notează: abecedarul a apărut în 36 de mii de exemplare, o cifră fantastică pentru secolul XIX al scrisului românesc! Ceea ce nu înseamnă că extraordinarul autor nu rămâne și învățător: nu e demn, zice Autoritatea, așa că își va deschide un debit de tutun[2]. E radiat și din „tagma diaconicească", divorțează, dar manuale scrie, împreună cu prietenii săi: îi apar, în 1874, două. Copiii trebuie să învețe să scrie și să citească fără să fie scoși din lumea lor. Fără a fi obligați să traverseze locurile rele ale lumii noi. În Iașiul nou al prelegerilor, ține și Ion Creangă una: despre felul în care trebuie învățată citirea și scrierea. Eminescu, revizorul, îl cunoaște și îl aduce la Junimea, unde Învățătorul publică în 1875 **Soacra cu trei nurori.** Întâmplările de la Iași nu l-au făcut fericit, așa că poate să scrie despre terorismul unui loc de adopție. Despre

[1] Vezi **Educatorul sau Principiile de bază ale pedagogiei în şi educatorul (II) Biblioteca** în **Dan Grădinaru, Creangă, Monografie,** Editura ALLFA pp 170-226, ca și, în aceeași carte, Capitolele al doilea și al treilea, **Disimulările lui Creangă** (I) sau **Scrisul și Disimulările lui Creangă (II) Vorbitul și cititul** pp. 33-68. Sunt pagini importante care merită a fi reluate și amplificate.

[2] Vezi **Iacob Negruzzi, Amintiri de la „Junimea din Iași,** Minerva, 1970, pp. 169-172.

o casă străină. El se va așeza la marginea orașului, într-o casă care va deveni celebră sub numele de Bojdeuca din Țicău. Vor urma celebrele povești, povestiri, basme, dar, pe lângă colaborarea cu celebra revistă, Ion Creangă scrie, mereu împreună cu prieteni de nădejde, manuale. În 1876, împreună cu Gh. Ienăchescu, propune **Povățuitoriu la cetire prin scriere după sistema fonetică**. Și, scriu biografii, tot în 1876, apare ediția a cincia din **Metodă nouă de scriere și citire.**

Ceea ce se vede (I) Amintirile sunt scrise în 1881, atunci când Ion Creangă are deja vechime în relația sa cu junimiștii. Aparține Junimii. În lumea boierească, în universul reformator al cărturarilor, el rămâne insul de la țară: omul simplu demn de a fi el însuși în lumea celor care scriu[3]. De a fi alături de Eminescu, de Slavici. Conferințele Junimii, întâlnirile, apetitul reformator al Marilor Maeștri nu va fi fost mereu pe plac tânărului Ion Creangă. Lumea lui nu este aceasta, adevărurile lui ar fi altele.

Primul imbold al *Amintirilor* va fi venit de la Eminescu. Al doilea, de la Slavici. Budulea lui Ioan Slavici nu era „adevărat", poveștile celorlalți nu erau limpezi, el le poate scrie pe cele adevărate. Sunt adevărurile lui de acasă. Lumea care a fost, din care vine el, este o lume care merită cinstită. Iar satul său era un adevărat centru al lumii. Să scriem: în interiorul unui proces de re-teritorializare. Spune Creangă: „nu-i un sat lăturalnic, mocnit și lipsit de priveliștea lumii, ca alte sate; locurile care încunjură satul nostru încă-s vrednice de amintire. Din sus de Humulești din Vânătorii Neamțului, cu sământă de oameni de aceia, care s-au hărțuit odinioară cu Sobietzki, craiul polonilor". Câte ceva parcă am descoperit și în paginile altora, dar niciunde locul nu era numit cu atâta iubire. „Și mai din sus, mănăstirile Secu și Neamțul, altădată fala bisericei române, și a doua vistirie a Moldovei. Din jos vin satele Boiștea și Ghindăoanii care înjugă numai boi ungurești la carăle lor: unde plugurile rămân singurele pe brazdă în țarină, cu săptămânile, prisăcile fără prisăcar, holdele fără jitar, și nime nu se atinge de ele: iar oamenii din aceste sate nu știu ce-i judecata. Aproape de Boiște vine satul Blebea, care mai mult de jumătate, după ce-și scapă căciula pe baltă, zice; Să fie de sufletul tatei!". Urmează topografii din care nu lipsesc reperele sacre:

„Înspre apus miazăzi vin monăstirile: Agapia, cea tăinuită de lume: Văraticul, unde și-a petrecut viața Brâncoveanca cea bogată și milostivă și satele Filioara, hățașul căprioarelor cu sprâncene scăpate din monăstire; Bălțățeștii, cei plini de salamură și Ceahlăeștii, Topolița și Ocea, care alungă

[3] Mihai Zamfir crede că „arta disimulării la Creangă a fost de la început perfectă" și că „atracția culturii a reprezentat dominanta vieții sale, o putem constata ușor citind cu atenție **Amintirile".** Firul dominant al amintirilor l-ar constitui Școala, adică Școala, cu majusculă. Citind cu atenție **Amintirile,** am ajuns la alte concluzii, expuse mai sus.(**Mihai Zamfir, Ion Creangă, Viața Românească,** 11-12/2010, p. 23).

cioara cu perja-n gură tocmai dincolo, peste hotar, iar spre crivăț, peste Ozana vine Târgu Neamțului...".

....Și Cetatea Neamțului, unde ar fi și oameni răi: „Dar asta nu mă privește pe mine", scurtează povestitorul însemnarea. „Eu am altă treabă de făcut: vreau să-mi dau seamă despre satul nostru, despre copilăria petrecută în el și asta-i tot".

Așa că e important să se știe bine geografia locului, teritoriul care trebuie apărat:

„Câți domnitori și câți mitropoliți s-au rânduit la scaunul Moldovei de când e țara asta, au trebuit să treacă măcar odată prin Humulești spre monastiri." Urmează ceilalți, cei care au trecut pe aici în pelerinajele lor către mănăstiri: „Lume, lume și iar lume!" Și au mai fost și alții:

„Și câte oștiri străine și droaie de cătane călări, îmbrăcați numai în fir, au trecut în vremea copilăriei mele, cu săbiile scoase prin Humulești, spre mănăstirile de maice, după Natalița cea frumoasă!" Humuleștenii n-au trăit „ca în bârlogul ursului", ci au văzut „lume de toată mâna". „În 1852 în ziua când s-au sfințit paraclisul spitalului din Târgul Neamțului și s-a deschis școala domnească de acolo, eu împreună cu alți băieței ... stam aproape de Ghica-vodă ... și nu ne mai săturam privindu-l". Măreția voievodală merită a fi subliniată și așa: „Și el, frumos la chip și blând cum era, ... aruncă o privire către noi toți și zise: - Iată, copii, școala și sfânta biserică, izvoarăle mângăierii și ale fericirii sufletești, folosiți-vă de ele și vă luminați și pre Domnul lăudați!" Cuvintele lui vodă vin din înalt: fac ordine în această lume. „Aceste vorbe, rostite de gura domnească au brăzdat adânc inima norodului, adunat acolo..."

Amintirile lui Creangă definesc cu strălucire raportul dintre teritorializare și deteritorializare. Și procesul de reteritorializare, prin scris. Vorbesc despre locurile și nonlocurile unui timp de tranziție.

Vorbele, rostite de gura domnească, „au brăzdat adânc inima norodului", e o propoziție pe care Vasile Lovinescu a reținut-o și a așezat-o între argumentele unei interpretări șocante. Vorbele ... au densitate: ne-ar aminti că trăim într-o lume atât de materială, încât poate ispiti transparența. Fiindcă pot deveni simboluri – rețele simbolice – ar putea descoperi o lume de demult. Și mesajele ei. Splendidul capitol consacrat lui Ion Creangă din **Istoria literaturii române** a lui G.Călinescu se încheie cu o observație care a fost dezvoltată în cele mai imprevizibile direcții:

„Scriitori ca Ion Creangă nu pot apărea decât acolo unde cuvântul e bătrân și echivoc și experiența s-a condensat în formule nemișcătoare. Era firesc ca un astfel de prozator să răsară peste câteva veacuri, într-o epocă de umanism românesc. Născut cu mult mai devreme, Creangă s-a născut acolo unde există o tradiție veche. Și deci și o specie de erudiție, la sat, și încă la satul de munte de dincolo de Siret, unde poporul e neamestecat și păstrător."

În limbajul lui Guénon, tălmăcit de Vasile Lovinescu, Creangă ar putea fi „funcționar" al unei secte de inițiați:

„La început aceste relique ale tradițiilor dispărute erau strict orale, imuabilitatea clasei țărănești garantându-le ortodoxia și păstrarea neștirbită; pe măsura modernizării lumii și a prefacerilor sociale din ce în ce mai seismice și mai dese a devenit necesară și așternerea lor în scris; scripta manent./ De aceea, gradul de conștiință și de luciditate al redactorilor în ceea ce privește tâlcul adânc al miturilor pe care le așterneau pe hârtie are o importanță cu totul secundară. E posibil ca Ion Creangă să fi fost o piesă de racord între lumea exterioară și o organizație secretă de povestași cu caracter inițiatic, ea implica, din partea lui Creangă, un grad de conștiință și luciditate asupra basmelor apărute sub emblema lui; e posibil ca alți culegători să fi fost cu totul lipsiți de ea; faptul nu are importanță. Valoarea miturilor e intrinsecă, independentă de ignoranța sau cunoașterea redactorului."[4]

Ar mai putea avea calea lui Vasile Lovinescu, azi, susținători? Alianțe? Fără îndoială că locurile numite de Creangă îndeamnă la citirea lor. Dacă locurile și-au păstrat oamenii, e posibil ca acei oameni să fi păstrat o anume înțelegere a lumii. Un fel de citi semnele. În excelenta sa carte, **Alfabetul de tranziție,** Ștefan Cazimir ne pune în față un șir de documente din acestă perioadă „de tranziție". Din timpul în care unele publicații, unele cărți, unii autori, încercau să treacă de la un fel de literă la alt fel. De la alfabetul chirilic la cel latin. Dacă imaginea unei litere dă un sens lumii, o înțelegere a ei, observațiile lui Iordache Golescu din **Înainte cuvântare** la **Băgări de seamă asupra canoanelor grămăticești,** 1840, sunt citabile (și) aici: „...și la scrisoare (românii) fac oarece deosebire, scriind unii cu slovile cele vechi românești, alții cu cele latinești..." Cele vechi românești, ar fi desigur cele chirilice; cele latinești sunt cele suspectate. Marii cărturari, admirabilii pedagogi păreau încă legați de semnele de odinioară. **Cum am învățat românește** de Costache Negruzzi hulește pedagogul din vechea gardă. Era terorist, era rupt de adevărurile celui-care-trebuie-să-învețe.

Ce a fost frumusețea lumii și ce a ajuns ea, se poate întreba cel care vrea să urmărească trecerea de la semnele citite în natură la celălalt sistem de semne: cel al scrisului din instituția școlară. Ion Creangă rescrie pagini fundamentale, pornind de la înțelesurile lumii sale, cele de acasă. *Amintirile* sale sunt o carte a orgoliului – ale bărbatului care vrea să pună în valoare lumea sa. Aceasta este.

---

[4] „Altfel spus, vom proceda de la circumferință spre centru, începând cu basmele, nuvele pe care le numim așa, pentru că supranaturalul se altoiește pe cea mai riguroasă, cea mai precisă realitate românească..../ Un *Magnum Opus* trebuie să plece, în mod necesar, de la o realitate imediată bazică și realitatea imediată a lui Creangă e țesută din țărăniile lui, așa cum o cunoaște toată lumea, miraculos realizată literar ... Creangă arată ... că această ambianță poate servi ca bază. Ca „subiect", cum se spune în pomicultură, unui altoi care nu mai aparține lumii noastre". **Vasile Lovinescu, Creangă și creanga de aur,** Ed. Cartea Romînească, 1989, p. 51

Dar nu numai *Amintirile* sunt polemice, ci și poveștile. **Ivan Turbincă** rescrie **Toderică** a lui Costache Negruzzi (discuția despre plagiatul lui Toderică merită o reluare)[5], coborând rolul personajului principal: Ivan nu e un boier chefliu precum Toderică, e un ostaș bătrân, un rus care și-a încheiat misia luptătoare. E un om de treabă de odinioară, așa cum e și moș Ion Roată. Sunt oameni de carte care iubeau celălalt sistem de semne, așa că atunci când Vasile Lovinescu încerca să caute dominantele „celuilalt sistem de semne" prin care poate fi citită lumea, avea explicabile îndemnuri.

Și nici cei care au încercat să comenteze savant povestirile licențioase, „pornografice" ale lui Creangă nu au ignorat „celălalt sistem de semne".

Și o paranteză:

Am văzut în ultima vreme câteva spectacole mediocre cu Ivan Turbincă. Cred că doar Silviu Purcărete ar putea realiza un Ivan Turbincă demn de Ion Creangă; doar el ar putea să pună în mișcare marile ansambluri din iad, din rai, de la curțile boierești. Exercițiul – magnific – din Faust și-ar descoperi o partitură complementară. Ivan Turbincă este cu Dumnezeu. Faust făcuse înțelegerea cu Diavolul; Ivan păstrează altă înțelegere. Sau, dacă avem în vedere Moartea, alte dialoguri[6].

---

[5] Trebuie să trimitem la excepționala ediție critică a lui Liviu Leonte consacrată operei lui Costache Negruzzi (**Constantin Negruzzi, Opere.** Păcatele tinereţelor. Proză. Poezie, Ediție critică, note și variante de Liviu Leonte. Studiu introductiv de Eugen Simion, Academia Română. Fundația Națională pentru știință și Artă, București, 2009) în care contextul povestirii **Toderică** (p. 63/944) e amplu și ilustrativ pentru motivul „întâlnirii cu Dumnezeu". Alte „transcrieri" ar putea fi descopertite în **Viața mea**, de Toader I.Ștefan, țăran care a rămas la Ghindăoani o viață de om. Scrie mereu, în pagini risipite prin lume, dăruite cui se întâmlă. El este mereu sceptic, înclinat spre consemnarea tuturor dezastrelor. „Despre întemierea satului cel vechi, nimeni nu poate proba cam prin ce secol a fost. Și nici pentru pustiirea lui nu se poate proba anul fix. Ceea ce s-a povestit mereu din tată în fiu, spune că s-au tăiet locuitorii acelui sat de către turci, în ziua de Paști, iar satului i s-a dat foc și a ars în întregime, cu tot cu biserică." Asta susțin bătrânii, dar nu trebuie să-i credem deoarece n-au fost doar turcii cei care au distrus: „I-au mai ajutat și alții: tătarii, polonii, austriecii. Când se iscă undeva un tâlhar mare, toate hoțiile făcute de găinarii de rând se trec în socoteala lui. Așa și cu turcii". „Satul Ghindăoani, sat stăvechi și legendar, și-a luat numele de la cele două dealuri numite Ghindău ... Ghindăoanii au fost întotdeuna un sat vestit între toate satele megieșe. De aceea și povestitorul Ion Creangă din Humulești vorbește atât de frumos despre el în amintirile sale: „Din jos vin satele Boiștea și Ghindăoanii care înjugă numai boi ungurești la carele lor; unde plugurile rămân singure în brazdă cu săptămânile, prisăcile fără prisăcar, holdele fără jitar și nimeni nu se atinge de ele: iar oamenii din aceste sate nu știu ce este judecata." Oricând ne putem mândri cu aceste cuvinte de laudă, dar din nenororicire..." (Toader I. Ștefan, **Viața mea**, Repovestire și prefață de Mihai David-Ghindăoani, Ed. Albatros, București, 1989 p. 283-284)

[6] Vezi **Marin Mincu, De la Ion Creangă la Ion Barbu, România literară** nr. 50 și 51, 14 și 21 decembrie 1989, reluat în **Marin Mincu, Cvasitratat de/spre literatură** (**A fi mereu în miezul realului**), Ed. Paralela 45, 2009, pp. 471-479. Fundoianu îl comparase pe Ion Creangă cu Mallarmé, Marin Mincu încearcă descoperirea unor repere noi pornind de la

Ceea ce se vede (II) Nici un text nu a fost mai tipărit, retipărit, reluat, rescris în primii ani postcomuniști ca „poveștile pornografice" ale lui Ion Creangă, scriam altădată. Era un mesaj – era un semn al eliberării de interdicții. Carnavalul putea începe.

Primele întâmplări senzaționale ale literaților în secolul al XIX-lea se petrec în Moldova. Nimeni nu bănuia că sobrul, frigidul Maiorescu ar avea o viață sentimentală atât de agitată încât să nască suspiciuni și procese. Între martorii acuzării va fi și tânăra Veronica Micle, prima infidelă de rang înalt a literaturii române.

Incidentul Maiorescu ține de simptomatologia vieții sociale ieșene, pe care am încercat să o numim ceva mai înainte. Întâlnirile Junimii, nu exclusiviste, aveau umor, stimulau petrecerea, distribuiau fericit accentele: comedia stimula ironia și autoironia, gluma putea să primeze. Erau oameni ai partidului conservator și chiar intrarea lor în masonerie a părut, unora, paradoxală. Unul dintre autorii prea puțin apreciați azi, Iacob Negruzzi, era entuziasmat de **Poveștile corozive** ale lui Creangă. Un adevărat aristocrat al secolului al XIX-lea moldav nu-și putea exprima entuziasmul decât în felul acesta:

„Ce fericită achiziție pentru societatea noastră acea figură țărănească și primitivă a lui Creangă! Tobă de anecdote, el avea totdeuna câte una disponibilă, fiind mai ales cele „corozive" specialitatea sa, spre marele haz al lui Pogor, al lui Lambrino, ba se poate zice – afară de Naum – a tuturor junimiștilor. Când râdea Creangă, ce hohot puternic, plin, sonor, din toată inima, care făcea să se cutremure pereții! Singur râsul lui înveselea societatea, fără comentarii".

Într-o Maennerbunde ca Junimea, succesul licenței era explicabil.

Prima dintre „poveștile corozive", **Povestea lui Ionică cel prost (poreclit și Irimiea)** începe așa:

«Amu cică era odată într-un sat un băietan care n-avea nici tată nici mamă și nici o rudă, așa era de strein. De parcă era căzut din ceriu. Și fiindcă băietanu acela era supus, răbdătoriu și tăcut, și bărbații și femeile din acel sat luase a-i zice „Ionică cel prost" și așa îi rămăsese acum numele. Dar știți că este o vorbă că „dracul în curul prostului zace".»

Geniul stilistic al lui Ion Creangă transformă o anecdotă într-un spectacol lexical fabulos, în care câteva cuvinte (**băietan, strein, căzut din ceriu, supus, răbdătoriu și tăcut**) și o zicătoare cu licența în mijloc ne rup de solemnitățile

---

Ion Creangă ca să ajungă, prin mijlocirea lui Ion Barbu, tot la Mallarmé. Ar mai fi de luat în considerare și observațiile lui Vasile Lovinescu cu privire la Ivan Tubincă, încă inedite. O Notă a redacției (pg. 51 din ediția citată a **Crengii**...) ne previne că din rațiuni de spațiu (!!!) comentariile lui Vasile Lovinescu la Ivan Turbincă (interpretat de autor ca o demonstrație negativă a incapacității unora de a ajunge la cunoaștere, la înțelegerea marilor sensuri ale existenței) lipsesc. Așa cum lipsesc și comentariile la **Amintiri din copilărie** și la snoave.

literaților și ne aruncă într-un spectacol comparabil cu cele înscenate de Rabelais sau de autorii Renașterii (de la Boccaccio la Machiavelli, cu a sa **Mătrăgună**). Povestirea are tiparele pe care le știm și le putem recunoaște, are ritmul alert pe care îl dă arta povestitorului: arta (sau vitalitatea) celui care a optat pentru scris. Așa că naratorul poate să încheie vesel, cu ochii asupra „cărăcudei". Ei ar fi vinovații, răii, ei ar fi cei care au provocat divulgarea acestor secrete. Sunt secretele unui om neșezat: Ioan Vântură Țară. **Ionică cel prost** este „Scrisă de Ioan-Vântură-Țară în Iași, la 22 Octombrie 1876 și dedicată cărăcudei din Junimea îmbătrânită în zile rele, la prilejul aniversării a treisprezecea, numărul dracului..". Putem să înțelegem că sunt scrise cu amintirea acelui **acasă** mirabil.

Biografiile. Nicolae Iorga, 1893, Schițe din literatura română, secțiunea **Ion Creangă**: „Humorist de talent, scriitor senzațional prin excelență, Creangă e acela dintre autorii noștri care a trăit mai aproape de popor, l-a înțeles mai bine și l-a reprodus mai cu viață. Scutit de orice influență străină, el a păstrat neatinsă limba și gândirea românească, și de aceea nici o altă figură mai originală în simplicitatea ei viguroasă nu se întâlnește în literatura noastră modernă". Tânărul Nicolae Iorga este primul care scrie cu entuziasm despre Creangă. El descifrează o cale demnă de urmat, așa că paginile acestea ne apropie simțitor de proiectul **Semănătorul**. Creangă rămâne, pentru Nicolae Iorga, un învățător[7].

Ibraileanu scrie târziu despre Creangă: **Povestirile lui Creangă** apar în **Viața românească** nr. 6, iunie 1910. În **Spiritul critic în cultura românească,** 1909, Creangă nu pare a trezi vreo urmă de interes. În schimb, în articolul din 1910 superlativele nu lipsesc: „Opera lui Creangă este epopeea poporului român. Creangă este Homer al nostru". „Creangă este un reprezentant perfect al sufletului românesc între popoare; al sufletului moldovenesc între români; al sufletului țărănesc între moldoveni, al sufletului omului de munte între

---

[7] Ar mai fi de citat secțiunea consacrată lui Ion Creangă din **N. Iorga, Istoria literaturii românești. Introducere sintetică**, 1929, cap. **Întoarcerea vechiului fond românesc**: „Dar iată un diacon, preot răspopit din Iași, Ion Creangă, cu pregătirea pe care putea s-o deie seminariul de la Socola, fără lecturi europene și fără teorii, suflet absolut original ieșit din fundul munților lui și primit în societatea aceasta a Convorbirilor, nu în calitate de scriitor, ci pentru comediile pe care le povestea (...) A fost aproape împins să-și scrie pățăraniile lui, când el n-avea decât ambiția de a da bune cărți de școli primare, unde era institutor. Sunt unele din povestirile lui care nu vor putea fi publicate niciodată, astfel de povestiri i se cereau lui în rândul întâi". N. Iorga schițează și rezerve: reputația lui a fost creată prin anii 1890 la Iași „când s-a format grupul moldovenesc poporanist din rămășițele vechiului socialism al fraților Nădejde..." S-ar mai fi adăugat, întru sporirea popularității, filoromâni „cari căutau în literatura românească ceea ce era mai leit românesc" (**N.Iorga, Istoria literaturii românești. Introducere sintetică** (după note stenografice ale unui curs), Postfață de Mihai Ungheanu, Ed. Minerva, 1977, pp. 223-224).

țăranii moldoveni". „S-a zis că Creangă samănă cu Gogol. Desigur. Țăranul moldovan samănă așa de bine cu cel rutean. Dar cred că Creangă are și mai multe asemănări cu La Fontaine. Aceeași nepăsare față de cele sfinte, aceeași ireverențiozitate față de autorități, de „măriri", de ierarhii, același scepticism, același epicureism liniștit". „Numai intelectualii adevărați l-au priceput cum trebuie pe Creangă. Și cel cel ce l-a priceput mai bine, până la îndrăgostire, a fost Eminescu".

Fără îndoială, nu e vorba, în așezarea superlativelor, de un regim compensatoriu. Revista lui Ibrăileanu avea nevoie de acest reper, direcția schițată de **Viața Românească**, de o energie precursoare. Cel care „va face ordine" va fi, și în cazul Creangă, G.Călinescu, atât în **Viața lui Ion Creangă,** 1938, cât și în reeditarea, revăzută și adăugită, a cărții din 1964. Apărarea lui Ion Creangă începe de la întrebările lansate de contemporani asupra raportului dintre creația populară și cea cultă:

„Cum vor umple prăpastia ridicată astfel, între creația populară și cea cultă, foarte adesea producția anonimă și colectivă fiind superioară celei culte? Și aici avem nevoie de examenul biografiei concrete, de acel inefabil care face ca unul și nu altul să fie mai reprezentativ pentru geografia și timpul său, în cele din urmă, pentru umanitatea universală, în vreme ce alții rămân locali."

„Un creator este – cum spuneau romanticii germani – un focar, un **Focus,** în care se oglindesc simultan macro și microcosmosuri. De ce unul și nu altul, trăind în aceeași geografie și în aceleași contradicții istorice, este revelatorul timpului și spațiului său, e o problemă pe care o lăsăm pe seama biologilor". Extraordinară este „geografia" schițată de G. Călinescu – o adevărată „restituire" a lumii lui Ion Creangă. Cu corecturile aduse comentatorilor scriitorului. (Să nu uităm că există pagini memorialistice care ne dau de înțeles că marele critic se considera moldovean):

„Să trecem la natură. Deși născut la Humulești, lângă apa Ozanei, deci la limitele din vale ale peisajului, povestitorul face parte dintr-o familie umană de „munteni" și a copilărit într-o geologie care se întinde pe malul stâng al Siretului, din Maramureș în Transilvania și în Moldova, despărțite doar prin văile înguste prin care curg pieziș, înspre Siret, printre pereți de stâncă grandioși, Moldova, Bistrița, Trotușul. Peisajul în care au copilărit Coșbuc și Rebreanu nu este fundamental deosebit de acela în care a copilărit Creangă, și de altfel însăși originea povestitorului e ardelenească".„Dacă ar fi să caracterizăm locul în elementele sale, în primul rând vine piatra, începând cu stânca și bolovanul și sfârșind cu prundul". „Însă muntele e calcaros și friabil și mai puternică decât el este apa. În părțile lui mai dulci e acoperit de pășune, și prin urmare atenția omului e îndreptată mai ales spre această superficie, interesând economia lui." „Un al treilea element, „mai tare decât bronzul" în aceste locuri este lemnul. Povârnișurile sunt acoperite, lăsând la o parte jnepii și ienuperii, de armate negre de brazi, printre care norii se târăsc

ca aburii". (**George Călinescu, Ion Creangă, Viața și opera**, Ediție nouă, revăzută, Editura pentru literatură, 1964, pp. 359-361)[8].

Putem să înțelegem mai bine contribuția lui Călinescu la buna așezare a scriitorului în istoria literaturii, dar și „posteritatea lui Creangă", apelând la paginile unor critici literari deosebit de activi în a doua jumătate a secolului trecut. Scrie Constantin Ciopraga (**Viața românească,** decembrie 1964, **Expresivitatea lui Creangă**): „Pe la sfârșitul veacului trecut, autorul *Amintirilor* nu reprezenta, orice s-ar spune, un nume de circulație curentă. Clasicizarea lui avea să fie înfăptuită nu de generația imediat următoare, ci de către o alta: a lui Sadoveanu, Agârbiceanu, Galaction".

Și tot un text din 1964, al lui Șerban Cioculescu: „Cred că nu mă înșel afirmând despre povestitorul Creangă că în timpul copilăriei mele, adică înainte de primul război mondial, el nu „cota", didacticește vorbind, mai mult decât Ispirescu. În Moldova, datorită îndeosebi unui spirit regionalist foarte accentuat, situația sa literară este asigurată, la locul ce se cuvenea, de bună seamă. Nu la fel stăteau lucrurile în celelalte provincii românești, care n-aveau a se mândri cu cea mai aleasă dintre odraslele lor. (**Ion Creangă, artistul, Varietăți critice,** Editura pentru Literatură, 1966, p. 193).

Maria Șleahtițchi, Cornel Ungureanu

[8] **Mihai Cimpoi, Faze de receptare a lui Creangă. 1. Faza aurorală: Leca Morariu, 2. Jean Boutiere, 3 Ibrăileanu, Iorga, Lovinescu, 4. G. Călinescu în Mihai Cimpoi, Critice 7. Șansa cercului**, Fundația Scrisul românesc, Craiova 2008, pp. 24-44.

Adrian Alui Gheorghe

Documente autografe Ion Creangă în fondul G. T. Kirileanu de la Piatra-Neamț

1. Gheorghe Teodorescu – Kirileanu: omul și cărturarul

G. T. Kirileanu s-a născut la 13 martie 1872 în satul Holda din ținutul Broștenilor. Tatăl, Grigore, era pădurar și pescar pe moșia Broșteni, iar mama era fiica preotului Teodor. La vîrsta de 7 ani, murindu-i mama, părăsește casa părintească, este înfiat de bunicul dinspre mamă, care-i schimbă și numele în Teodorescu în loc de Kirileanu (Chirileanu) sau Grigorescu.

Școlile prin care trece sînt numeroase, la Broșteni face primele clase primare, continuă la Fălticeni, trece pe la școala de cîntăreți de pe lîngă Biserica Domnească din Piatra Neamț, iar în 1887 obține, prin concurs, o bursă la Școala normală „Vasile Lupu" din Iași, unde absolvă, sub direcția lui C. Meissner, patru clase. Aici are ca profesori pe P. Poni, Al. Philippide, N. Culianu, P. Rășcanu, A. Naum pentru care, așa cum reiese dintr-o scrisoare adresată mai tîrziu folcloristului Arthur Gorovei, Kirileanu are minunate cuvinte de admirație și recunoștință. După ce în 1891-1892 a trecut examenul de diferență pentru 4 clase gimnaziale la Gimnaziul „Alexandru cel Bun" din Iași, face ultimele două clase de liceu la „Institutele unite", iar în 1895, după obținerea bacalaureatului, se înscrie la Facultatea de litere (pe care o urmează un singur an, avîndu-l coleg pe Garabet Ibrăileanu) și apoi la Facultatea de drept.

Ca student, la recomandarea lui Titu Maiorescu, lucrează la alcătuirea „Dicționarului Academiei", fișînd cuvinte expresive din „Alcătuiri și tălmăciri" de C. Conachi.

Activitatea de custode la Biblioteca Centrală din Iași, între 1897-1900, îi trezește pasiunea de bibliofil și începe să adune manuscrise și cărți rare. În 1900 îl găsim magistrat la Iași și Broșteni, între 1901-1902 este profesor de limba română la liceul „Emilie Humpel" din Iași, după care se retrage spre Neamț ca perceptor în familia savantului Aristide Karadja (Caradja) de la Grumăzești. Aici se preocupă de cercetarea operei lui Ion Creangă căci în 1905 îi scrie lui Maiorescu: „*Glosar cu explicarea cuvintelor regionale din opera lui Ion Creangă îl am gata și-l voi da aceluia ce va tipări o ediție îngrijită după manuscrisele rămase de la Creangă. Poate Emilgar va fi editor*". În 1905 este chemat la București în serviciul cancelariei regale încredințîndu-i-se întocmirea cîtorva monografii zonale, iar din 1909 este numit bibliotecar al Curții Regale.

Bibliografia lucrărilor lui G.T.Kirileanu se împarte în mai multe secțiuni dintre care remarcăm: cercetări de istorie literară privitoare la Zilot Românul, Iordache Golescu, Costache Conachi, Mihai Eminescu, Ion Creangă; monografii de localități; descrieri ale unor monumente istorice; contribuții folcloristice; cercetări filologice și lingvistice.

Admirator constant al lui Creangă, G.T.Kirileanu și-a dedicat o mare parte din viață cercetării și editării operei acestuia, din care a scos în 1906 o ediție la „Minerva", desăvîrșită în 1939 cu „ediția critică". Impresionat de reușita lui Kirileanu, Perpessicius îl compară cu Titu Maiorescu, primul editor al lui Eminescu. De altfel, în perioada bucureșteană, a fost între primii cercetători ai manuscriselor eminesciene, iar împreună cu Ion Scurtu a îngrijit una dintre primele ediții ale scrierilor politice ale lui Mihai Eminescu.

În folcloristica românească G.T. Kirileanu este un „întemeietor", avînd o contribuție substanțială la editarea primei reviste de folclor, „Șezătoarea", de la Fălticeni. În consistenta corespondență cu Arthur Gorovei, de care l-a legat o prietenie de peste 40 de ani, își exprimă deseori „crezul" în valorile folclorice românești pe care vrea să le tezaurizeze și să le popularizeze. De altfel, din funcția pe care o are, cea de bibliotecar al Curții Regale, își folosește „influențele" pentru a sprijini financiar revista „Șezătoarea", dar și multe culegeri de folclor, între care: „Cîntece, urări și bocete de-ale poporului" realizată de Al. Vasiliu-Tătărușl, colecția de folclor maramureșean a lui Ion Bârlea, culegerile de folclor din Basarabia realizate de D. Balaur și Gh. Madan sau traducerile în germană, din literatura populară, realizate de Haiman Tiktin (autor și al dicționarului român-german, de altfel!)

Bibliofil în sensul cel mai generos al cuvîntului, G. T. Kirileanu este unul dintre cei mai importanți colecționari de manuscrise, pergamente, tipărituri vechi și asta o face „*cu gîndul către viitorime*", cum zice, pentru a aduce „*noi proptele*" culturii românești, după cum se exprimă într-o scrisoare către Virgil Cioflec. Din 1935 și pînă în 1950, în mai multe „reprize", donează Academiei Române manuscrisele colecționate, pergamentele, corespondența cu personalități ale vremii, iar în 1955 donează orașului Piatra Neamț întreaga sa bibliotecă de carte rară, peste 22 de mii de volume, cărora li se adaugă colecții de periodice de mare valoare dintre care remarcăm: „Albina românească" (1829-1830), numerele din „România literară" apărute sub redacția lui Vasile Alecsandri, „Dacia literară" apărută în volum în 1859, „Curierul de ambele sexe" (1836-1838), „Albina Pindului" de sub conducerea lui H. Grandea, „Columna lui Traian" și ziarul „Traian" redactate de B.P. Hașdeu, „Bondarul" (1861), „Cimpoiul", „Contemporanul" și „Timpul" pe 1883 ș. a.

În însemnările sale, în care povestește „anecdotica" multor achiziții de manuscrise și cărți, G. T. Kirileanu amintește și de cîteva momente dureroase în care valori rare i-au fost răpite sau distruse: „*În timpul I - ului război mondial, materialul rămas în locuința mea din București – atunci cînd a trebuit să plec în*

Moldova (Iași) numai cu o ladă de cărți și documente – a fost răpit de aceia ce au ocupat locuința mea. Iar lada cu cărți și documente luată cu mine la Iași mi-a fost furată cînd eram în călătorie … Cărțile rămase în păstrare în locuința mea părintească din satul Holda, menite a construi fondul de cărți pentru înființarea unei biblioteci pop. sătești, au fost jefuite în timpul ocupației austriece a satelor din Bistrița de sus … Înainte de al II - lea război mondial, fiind pensionar la Piatra Neamț, la retragerea armatei germane, de teama bombardamentelor am adăpostit vreo zece lăzi de cărți rare și manuscrise vechi pe Tarcău. Spre nenorocul meu retragerea trupelor germane s-a făcut pe Valea Tarcăului, așa că lăzile mele au fost prădate în întregime". Ce soartă vor fi avut acele cărți și acele manuscrise care nici măcar nu au fost inventariate, nimeni nu mai poate ști. Și ne putem imagina suferința „avarului" de carte rară în asemenea momente…! Chiar dînsul o spune într-o însemnare, în jurnal: „*Acum trebuie să-mi port nemîngîiat doliul muncii mele pierdute, pînă ce timpuri mai bune îmi vor îngădui altă muncă potrivită sufletului meu. Atîta numai că anii tinereții s-au dus și împreună cu dînșii avîntul și credința cea caldă...*"

Constituirea fondului public „G.T.Kirileanu" de la Piatra Neamț nu este lipsită, însă, de peripeții. Prin anii 1952-1954, în locuința sa de pe strada Ștefan cel Mare, nr. 25, îi sînt impuși tot felul de chiriași (proletari), ceea ce îl determină să restrîngă spațiul pentru carte care este depozitată, o vreme, în condiții improprii. Mai mult, dornică să se „extindă" și să pună mîna pe toată casa, prin îndepărtarea octogenarului cărturar spre … pușcărie, soția unuia dintre chiriași – medic militar al unității ce lucra pe șantierul hidrocentralei de la Bicaz – a făcut un denunț calomnios ce a dat apă la moară multor politruci analfabeți, biblioteca ajungînd în situația de a fi … confiscată și „asanată" ca fiind de sorginte „burgheză și reacționară". A fost nevoie de intervenția unui prieten, Adrian Brudariu, care a reușit să ajungă pînă la Petru Groza pentru salvarea bibliotecii și care a supus chestiunea dezbaterii Consiliului de Miniștri. Sînt cîteva mărturii documentare ale acestui episod dramatic. O scrisoare către Adrian Brudariu din 8 februarie 1955 din care reținem: „*Nu știu dacă mi-oiu mai veni în fire după cumpăna de moarte prin care am trecut, dar cel puțin nu mai trăiesc ca viermele în hrean…*"; o scrisoare către Petru Groza: „*Nemeritata cumpănă de moarte care prin răutatea omenească a venit asupra-mi la vîrsta-mi octogenară după o viață cinstită de muncă pentru cultură și folos obștesc, a fost îndepărtată prin Înalta Dv-stră generozitate, în urma plîngerii ce v-am adresat…*", cît și scrisori, în „cestiune", de la C. Prisnea, ministrul culturii, și de la cabinetul președintelui M. A. N.

Vladimir Streinu, care în 1959 a cercetat o parte dintre lucrările din biblioteca din Piatra Neamț, nota: „*Dintre cărțile neuitatului Moș Kirileanu donate obștii din Piatra, plecăm cu sentimentul că ne-am cunoscut un strămoș necercetat. Numărul cărților și al cunoștințelor acestui patriarh nemțean creează, după o scurtă convorbire, o atmosferă de rudenie nebănuită … Între atîtea*

monumente istorice și naturale, cît cuprinde regiunea, Moș Kirileanu va fi el însuși de azi înainte, pentru noi, un monument omenesc de bunătate, de modestie, de știință cu nimic mai prejos decît celelalte…"

Trebuie amintit că la 5 iunie 1948 o neașteptată cinstire îi este comunicată printr-o telegramă care îl găsește la Piatra Neamț în plină activitate și care îl face să se jeneze, stare pe care o comunică imediat printr-o scrisoare către S. Mehedinți: „*Am cetit după aceea și recitit telegrama și nu mă puteam dumiri asupra acestei neașteptate și prea mari cinstiri ce mi se face din partea Academiei Române prin alegerea mea ca membru de onoare. Am fost în viața mea un pasionat adunător și cetitor de cărți și documente vechi, dar asta n-ajunge să merit asemenea mare cinstire, cuvenită numai fruntașilor culturali. Dacă ar fi o Academie a oamenilor aleși pentru fapte bune, parcă nu mi-ar fi rușine să fac parte din ea, căci toată viața mi-am dat silința de a face binele și de a fi de ajutor altora. Dar într-o Academie de învățați și literați mă rușinez să fiu numărat fără vreun merit deosebit de scriitor*".

Dar această onoare nu l-a copleșit prea mult, peste exact patru zile, pe 9 iunie, Academia Română se desființează pentru a se reînființa pe alte baze ideologice. În noua Academie G. T. Kirileanu nu și-a mai găsit loc…

G. T. Kirileanu se stinge din viață la 13 noiembrie 1960. Într-o scrisoare către I. C. Filitti zice, cu cîteva zile mai înainte: „*Cînd e frumos afară mă ridic în ceardac la priveliștile despre mama Bistrița și boldesc ochii la dealuri și la moș Ceahlău din fund. Îmi iau cu tristețe rămas bun de la toate…*"

2. Soarta bibliotecii lui Ion Creangă

O situație aparte o reprezintă cărțile din biblioteca lui Ion Creangă care, alături de o (mare) parte dintre manuscrise, au ajuns în „colecția" lui G. T. Kirileanu, după ce au parcurs cîteva „etape" care țin de penibilul posterității propriu mai tuturor marilor creatori. Hotărît ca nr. 12 al revistei „Șezătoarea", la zece ani de la dispariția (1889) lui Creangă, să fie dedicat marelui povestitor, Kirileanu pornește în căutarea manuscriselor și a cărților care au aparținut celui evocat. A. D. Xenopol și Gr. Alexandrescu, doi dintre cei care își asumaseră (inițial) posteritatea lui Creangă, recunosc că au lăsat totul în seama lui Eduard Gruber care … murise între timp. Aflăm de la Kirileanu drama care se produsese: „*Murind însă Gruber, doamna Gruber* (fiica Veronicăi Micle!) *a vîndut d-lui dr. A. Mendel biblioteca soțului său, în care se găseau în păstrare și toate manuscriptele lui Creangă. Parte din cărțile cumpărate astfel, dl. Mendel le-a vîndut librarului Israiliteanu, parte le-a păstrat. Între cărțile păstrate erau și cele cîteva vraburi cu toate manuscrisele lui Creangă, dintre care pe cele mai multe dl. Mendel le-a aruncat afară ca netrebnice, iar rămășița ("o sarcină de hîrtii de acestea" după zisa d-lui Mendel*; adică fără valoare sau pornografice n.n.) *a dat-o d-lui profesor de l. română Gh. Scobai din Iași, fără nici o plată, afară de o poveste pornografică de Creangă, intitulată* „Ionică cel prost"*, pe care*

i-a dat-o numai cu împrumut. Celelalte povești pornografice dl. Mendel zice că sînt la dl. Xenopol, iar în sarcina de hîrtii dată d-lui Scobai sînt, după zisa d-lui Mendel, o mulțime de însemnări, proverbe, brulioane de ale poveștilor cu mii de ștersături, scrisori ș.a.".

Dar tîrgul continuă. Mulți se agață de manuscrisele lui Creangă. Zice Kirileanu: „*Ducîndu-mă la dl. Scobai, l-am rugat să aibă bunăvoința a-mi pune la îndemînă pe cîteva zile manuscriptele lui Creangă, ce i-au fost date de dl. Mendel, spre a le putea cerceta. D-sa însă, purtîndu-mă cu feliuri de vorbe și amînări, mi-a refuzat acest lucru. În acest timp aflai că manuscripte de-a lui Creangă se găsesc și la dl. Silvestru, student universitar. Și-ntr-adevăr d-sa mi-a spus că, pe cînd era elev la Liceul Internat, a găsit din întîmplare la negustorul Nicolae Mihăilescu parte din manuscriptele lui Creangă, ce fusese de la un jidan cu kilogramul. Din nenorocire parte din ele fusese întrebuințate la învălirea mărfei vîndute. Și iată ce numai a avut fericirea dl. Silvestru să scape de pieire:*

1. Fragmente din poveștile: Harap-Alb, Ivan Turbincă, Capra cu trei iezi *și din* Amintiri,

2. O poveste intitulată Făt Frumos Fiul Iepei*, pe care Creangă n-a apucat s-o sfîrșească și care a fost publicată în* Convorbiri literare.

3. O filă dintr-o comedie intitulată: Dragoste chioară și amor ghebos *(acțiunea se petrece în Tătăraș, / Loc frumos și drăgălaș…)*

Toate aceste foi îmi spune dl. Silvestru că sînt scrise cu cerneală și corectate de două sau trei ori. Dl. Silvestru nu mi le-a putut arăta deocamdată, căci le are la țară; a avut însă bunătatea să-mi împrumute de data asta o față din Amintiri. *Am cercetat apoi și printre cărțile rămase de la Creangă, la casa unde a murit, căci el avea obicei să scrie pe filele cărților fel de fel de însemnări…*"

Răsfoind cărțile care au aparținut lui Creangă, existente la Piatra Neamț, am dat peste acele însemnări care poartă amprenta nobilului nostru înaintaș. Una dintre cărți este *Manualul de liturgică prelucrat pentru școlile clericale din Moldova de protosinghelul Melchisedec*, Iași, 1853, pe care a învățat I. Creangă pe cînd era la Seminarul din Socola. Dovadă sînt iscăliturile lui Creangă din anul 1856/1857. Pe foile albe de la începutul și sfîrșitul cărții sînt cîteva însemnări scrise cu creionul de Ion Creangă (literă românească în amestec cu literă chirilică): *Maiu 9 la 1857 s-au cutremurat pămîntul joi la al 3-lea ceas din zi. Kreangă* (Acest K e o încercare de … europenizare a numelui, nu?) Apoi: *Aleluia: cel care au fost, este și va fi să fie vecinicia lui D-zeu*. La pagina 78, pe margine, este desenat un cap de tînăr. Învățătorul Creangă, preocupat de corectitudinea limbii române, tresare și face corecturi în multe dintre manualele vremii: *Pedagoghia și Methodica pentru învățătorii schoalelor orășenești și sătești de Villom. Acum întîiu pre limba daco-românească tradusă și prefăcută de Naum Petrovici, Buda, 1818, Legendariu sî exercitia de limba pentru clasea a II a scoleloru poporale de Stefanu Popu, Blasiu, 1872 etc.* În ultima dintre ele, la pagina 91, Creangă subliniază o „gîcitură": „*Susu ca casa / verde ca matasa / amaru ca ferea*

/ dulce ca mierea" pe care o apreciază pentru … eufonie. Pe coperta ultimă a *Poeziilor populare* de Vasile Alecsandri sînt scrise cu creionul următoarele: „*În 2 februarie, dimineața, pe la vro 6 și 1/2 ceasuri, am văzut un curcubeu frumos înspre răsărit, privindu-l din coridorul arhondaricului de la Mănăstirea Neamțului, cînd am fost cu V. C. Morțun să vedem pe M. Eminescu!… Era și omăt de vreo palmă domnească de gros în ziua și noaptea de 2 fevruarie 1887.*" Și mai apoi: „*Acum după atîta amar de secetă, adecă în 2 (două) septemvrie st. vechiu, pe la 3 ceasuri după-amează, iar am văzut un curcubeu tot spre răsărit. 1887 sept. 2. I. Creangă*". Pe coperta unei *Geografii* scrie: „*La 1858, luna iunie 28 zile s-au săvîrșit din viață părintele meu Ștefan săn Petru Ciubotariu și s-au înmormîntat la bise*(rica) *din satul Prigorenii lăngă Tîrgu Frumos și spre știință am însămnat – D* (iacon) *I. Creangă. 1861 septemvrie 29 zile*". Ca mai apoi să semneze „*Le Diacre Creangue, 1862 mai 31*" și apoi cu creionul adaugă: „*Astăzi 16 ianuariu 1872 s-a întîmplat un plăcut accident pentru mine*". Pînă și accidentele pot fi plăcute, nu-i așa? Pe multe dintre cărți, ele însele „documente" de epocă, se găsesc multe însemnări care sînt, deopotrivă, notații intime, dar și replici din cărțile viitoare, realizate sau nu: „*Hup! zup, zup! / De-abia mi-o duc, / Și mi-o duc cu meșteșug / Pe două roate de plug!…*" sau „*Cît a cure, n-a da-n gură. / Vorba ceea: / Aista-i băietul gălățanul, / Care ș-a băut sumanul; / Și-a rămas într-un ilic, / Și îl ie dracul de frig*" sau „*Să vede că nu i-i prea îndemînă Bălaiei, că vine tata cu pielea ei pe băț…*" etc.

Între „autografe" apare și scrisul Tincăi Vartic, cea care făcea „celebrele" plăcinte „poale în brîu", care l-au dat gata pe Creangă.

Adrian Alui Gheorghe

Ioana Revnic

Cât de cunoscută este literatura română din Basarabia, în România și în Europa?

Ianuarie 2009. La diverse posturi de televiziune este evocat Grigore Vieru, dispărut în mod tragic într-un accident de mașină. Sunt reluate secvențe cu poeme ale sale recitate de el însuși (în primii ani de după 1989, românii le învățaseră pe de rost, însuflețiți de entuziasmul descoperirii unei literaturi române din altă țară). La Chișinău, cărțile lui dispar rapid din rafturile librăriilor.

Ianuarie 2010. Primăria din Chișinău anunță inițierea unui proiect prin care se prevede ca fiecare elev din capitala Republicii Moldova, dar și cei care învață la cele opt școli cu predare în limba română din Transnistria să primească un volum al regretatului scriitor. Conducerea locală afirmă vocația europeană a poetului Grigore Vieru, propunându-și să popularizeze în Europa opera acestuia, în principal în mediile basarabenilor care trăiesc în țări europene[1].

Cât de eficient este acest demers de promovare – la ea acasă și dincolo de granițele țării – a operei unui scriitor din Republica Moldova? Ce politici culturale ar reuși să transforme literatura valoroasă a scriitorilor basarabeni în parte semnificativă și vizibilă a literaturii române și europene? Căror genuri literare le aparțin „produsele" scriitoricești ce se pretează cel mai bine „exportului literar"? Cât de cunoscută este literatura română din Republica Moldova, în România și în Occident?

Cele câteva răspunsuri pe care lucrarea de față își propune să le ofere întrebărilor de mai sus aparțin, deopotrivă, semnatarei acestor rânduri, dar și celor care, cunoscând, din interior, realitățile literare basarabene, au avut amabilitatea să se pronunțe (răspunzând întrebărilor dintr-un chestionar) în legătură cu șansele de afirmare în spațiul românesc și european a acestei literaturi: **Gheorghe Erizanu**, directorul editurii Cartier; **Eugen Lungu** – eseist, critic literar și redactor-șef la editura ARC; **Mircea V. Ciobanu**, eseist, critic literar, redactor-șef la editura Știința, fost viceministru al educației în 1999; **Valentina Tăzlăuanu** – critic literar, eseistă, redactor-șef al revistei „SUD-EST Cultural"; **Iulian Ciocan** – prozator, redactor-asociat la revista „Contrafort", jurnalist la Radio Europa Liberă.

Nu ne asumăm pretenția unor verdicte definitive și nici pe aceea a

[1] http://social.moldova.org/news/anul-grigore-vieru-initiativa-o-carte-de-poezii-pentru-fiecare-copil-205523-rom.html; http://js.mesagerul.ro/2010/01/25/anul-grigore-vieru

exhaustivității, investigația noastră urmărind, în primul rând, semnalarea unui fenomen cultural care, până în prezent, nu s-a bucurat de o abordare sistematică[2].

Supraviețuirea chinuită a literaturii române din Republica Moldova

Evoluția literaturii din Basarabia nu poate fi judecată decât în corelație cu reperele istorice care au marcat decisiv acest teritoriu românesc. În 28 iunie 1940, Basarabia este invadată și ocupată de trupele rusești. Prevederile pactului Ribbentrop-Molotov prin care spațiul est-european este supus unei reconfigurări dramatice, devin, astfel, realitate. Smulsă din trupul întregit – prin Unirea de la 1918 – al României Mari, transformată în RSS Moldovenească de către stăpânirea sovietică, Basarabia este supusă, încă din primii ani postbelici, unui sistematic proces de deznaționalizare.

În plină epocă stalinistă, legăturile cu Patria-mamă sunt suprimate. Autoritățile inventează și impun o nouă limbă – „limba moldovenească" – și un nou sistem grafic, alfabetul chirilic, „veșmântul" scris al limbii române vorbite în Basarabia. În anii `50 se interzice accesul la literatura tipărită pe celalalt mal al Prutului, iar lexicul „moldovenesc" este epurat de cuvinte precum „România", „român", „românesc", „românește".

Abia în anii `60, devin cunoscuți, în forme controlate și cenzurate de către autorități, scriitorii români din secolul al XIX-lea: Mihai Eminescu, Ion Creangă, Vasile Alecsandri etc., prezentați și „livrați" populației în ipostaza de autori „moldoveni". Cu desăvârșire străine locuitorilor din Republica Moldova rămân operele românești din perioada interbelică, răstimp în care acest teritoriu fusese unit cu țara.

Începând cu 1987-1988, pe fundalul dezghețului generat de perestroika gorbaciovistă, demersurile de revenire la grafia latină și de emancipare națională se întețesc, un rol decisiv în aceste mișcări avându-l scriitorii și intlectualii basarabeni. Eforturile lor conjugate, dublate de strategii politice abile, fac ca, în data de 31 august 1989, parlamentul sovietic să adopte legea ce stipula revenirea la grafia latină și să decreteze limba română ca limbă oficială în Basarabia. În 1990, după căderea comunismului, sunt recuperate și simbolurile naționale – mai întâi tricolorul și stema, apoi, în 1991, imnul *Deșteaptă-te, române!*.

Timp de zece ani, climatul social și cultural este puternic influențat de jocul politic al partidelor angajate în lupta pentru supremație. La mijlocul

[2] Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale", cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758 și a fost pregatită ca intervenție la Conferinta-dezbatere cu participare internațională „Egalitatea de șanse în cultura europeană", organizată de Școala postdoctorală.

anilor ’90, teoria „moldovenismului” este relansată de către comuniștii post-sovietici, iar tacticile de intimidare și de persecutare a „românofililor” se înteţesc. Viaţa literară din Republica Moldova este marcată de „bătăliile” generaţioniste, de încercarea tinerilor optzeciști basarabeni de a impune și de a practica o nouă estetică – expresie a năzuinţei lor de sincronizare cu literatura română.

Din 2001 până în 2009, comuniștii se reîntorc la putere, iar această stare de lucruri cu efecte negative în plan social și cultural tergiversează demersurile de afirmare în afara graniţelor ţării, ale scriitorilor basarabeni. În prezent, în Republica Moldova au loc mișcări efervescente de reformare politică și socială în perspectiva integrării europene, dar acest proces este – încă – ameninţat de pericolul restauraţiei comuniste. Afectată de sinuosul curs al vremurilor, controlată politic de un regim opresiv și supusă decenii la rând unei ideologizări brutale, literatura română din Republica Moldova a supravieţuit. Dar această literatură supravieţuitoare păstrează urmele îndelungii suferinţe cauzate de marginalizarea și de izolarea ei.

Eforturi de a recupera un uriaș handicap de receptare

Cel mai recent proiect literar cu deschidere europeană iniţiat de scriitorii din Republica Moldova s-a finalizat cu publicarea volumului *Arhipelag – Almanah de literatură română din Republica Moldova, în limbile germană, engleză și franceză* (Editura Cartier, Chișinău, 2010). Concretizarea acestei iniţiative unice în Basarabia a fost posibilă cu sprijinul unor instituţii locale, româneşti și occidentale: Editura Cartier; Institutul Cultural Român; Fundaţia Kulturkontakt (Austria); PEN Centrul din Chișinău – filială a Asociaţiei Mondiale a Scriitorilor, International PEN, cu sediul la Londra. Volumul, tipărit într-un tiraj de 500 de exemplare, va fi distribuit în mod gratuit centrelor PEN, din întreaga lume. Treizeci și unu de scriitori aparţinând unor generaţii diferite sunt prezenţi în volum cu texte ilustrative pentru toate genurile literare, dar și cu interviuri sau analize publicistice.

Distribuirea „rolurilor” în viaţa literară basarabeană este ilustrată, la scară mică, de selecţia operată de antologator. Pe lângă previzibila superioritate... numerică a textelor lirice, în raport cu cele aparţinând altor genuri literare, se observă și faptul că, alături de autorii „specializaţi” în anumite genuri, există câţiva care exersează mai multe tipuri de discursuri – prozastic și poetic; eseistic și publicistic etc.

Aşadar, poezia deţine un loc privilegiat, cincisprezece dintre cei antologaţi fiind poeţi: Lorina Bălteanu, Leo Butnaru, Vasile Gârneţ, Vasile Romanciuc, Arcadie Suceveanu, Grigore Chiper, Emilian Galaicu-Păun, Maria Șleahtiţchi, Andrei Burac, Valeria Grosu, Nicolae Leahu, Nicolae Popa, Ion Hadârcă, Nicolae Dabija, Leonida Lari, Vasile Tărâţeanu. Proza este reprezentată de Aureliu Busuioc, Vitalie Ciobanu, Serafim Saka, Iulian

Ciocan, Ioan Mânăscurtă, Spiridon Vangheli; Grigore Chiper, Vladimir Beşleagă, Nicolae Rusu, iar genul eseistic – de textele semnate de Eugen Lungu, Valentina Tăzlăuanu, Mihai Cimpoi, Tamara Cărăuş şi Vasile Tărâţeanu. Mihai Cimpoi, Nicolae Negru, Leo Butnaru contribuie în volum cu interviuri (Mihai Cimpoi) sau publicistică. Li se adaugă Val Butnaru şi Constantin Cheianu cu fragmente din scrieri dramatice.

Până la publicarea almanahului *Arhipelag*, popularizarea – extrem de modestă – a literaturii române din Basarabia în spaţiul european s-a făcut fie prin intermediul câtorva publicaţii străine, fie cu ajutorul antologiilor publicate la edituri occidentale. Rând pe rând, acestea şi-au asumat rolul de a arăta lumii o literatură aproape necunoscută în afara graniţelor ei geografice, înaintea căderii comunismului.

Pentru întâia oară de la căderea comunismului[3], literatura scriitorilor basarabeni iese dintre graniţele ţării în 1995[4], când revista „Missives" a Societăţii Literare a Ministerului Poştelor şi Telecomunicaţiilor din Franţa consacră, integral, numărul din martie poeziei tinerilor scriitori din Basarabia. Grupajul are drept prefaţă un studiu istorico-literar de Matei Cazacu. Poeţii publicaţi sunt, în ordinea prezentării: Vlad Neagoe, Arcadie Suceveanu, Leo Bordeianu, Vsevolod Ciornei, Teo Chiriac, Vasile Gârneţ, Nicolae Popa, Valeriu Matei, Grigore Chiper, Lorina Bălteanu, Irina Nechit, Emilian Galaicu-Păun, Dumitru Crudu, Aura Christi.

În 1996, apare la Editura l'Esprit des Péninsules din Paris, *Une Anthologie de la poésie moldave*, ediţie bilingvă, franceză-engleză, prefaţată de Sorin Alexandrescu („Une nouvelle poesie roumaine in Moldavie"), traducerea în franceză de Odile Serre şi Alain Paruit; traducerea în engleză de Cornelia Golna. Vasile Gârneţ, Grigore Chiper, Valeriu Matei, Nicolae Leahu, Em. Galaicu-Păun, Ghenadie Postolache, Aura Christi, Mircea V. Ciobanu sunt poeţii antologaţi.

În acelaşi an, revista italiană de literatură „Si Scrive", care apare la Cremona, publică în numărul său anual un voluminos grupaj de poezie tânără din Basarabia, însoţindu-l cu un comentariu de Marco Cugno – românist italian. Iar trei ani mai târziu, antologia *Dal pensiero ai segni. Idee e versi alle soglie del terzo millennio con 10 poeti moldavi contemporanei* (Foggia, Ed. Bastogi) este publicată în Italia, sub îngrijirea lui Dante Cerilli.

---

[3] Conform informaţiilor puse la dispoziţia noastră de domnul Eugen Lungu, înainte de căderea comunismului apăreau în „In'Hui 32", revue trimestrielle dirigée par Jacques Darras, editeur TROIS CAILLOUX - Maison de la Culture d'Amiens (1989), în traducerea lui Marc Crepon, ample cicluri de poezie de V. Ciornei şi A. Nacu.

[4] Cele mai multe date privind prezenţa scriitorilor basarabeni în publicaţiile străine sunt preluate din articolul *Traducere artistică*, de Călina Trifan, http://culture.projects.deeplace.md/node/562. Altele ne-au fost puse la dispoziţie de către scriitorii basarabeni care au răspuns la chestionarul nostru.

În anul 2002, numărul din mai al revistei austriece „Literatur und Kritik" (Salzburg) publică versuri semnate de optzeciștii basarabeni, pagini de proză și de eseistică, o dezbatere desfășurată sub auspiciile „Contrafortului" – revista tinerilor scriitori (optzeciști) din RM, fondată în 1994 – și un studiu semnat de jurnalistul și scriitorul Johannes Gelich, despre climatul socio-cultural basarabean[5].

Prezențe ale scriitorilor din Republica Moldova se înregistrează și în alte reviste internaționale precum „Orte" (Zurich, Elveția, 2002), „Lichtungen" (Austria, 2004), „The Stinging Fly Magasine" (Dublin, 2004), „Cahiers d'etudes romanes" (revista Universității din Provence, 2005), dar și în „Literaturnaia gazeta" (Moskova, 2009) etc. în grupaje lirice mai restrânse decât cele deja prezentate.

Un loc aparte îl ocupă antologiile editate în țările din interiorul fostului bloc comunist, care, scrise în limbi cu o circulație restrânsă: ucraineană, belorusă, gruzină, armeană, nu beneficiază de o vizibilitate și de o răspândire semnificativă în spațiul european[6]. Autorii din Republica Moldova au contribuit și cu eseuri în volume publicate în străinătate; îi amintim, întâi, pe Vasile Gârneț și Vitalie Ciobanu ale căror texte sunt incluse în volumul *Europaexpress. Ein literarisches Reisebuch* (Eichborn, Berlin, 2001).

Această semnalare este, mai degrabă, un pretext pentru a aduce în discuție o fabuloasă experiență căreia cei doi contrafortiști i-au fost părtași. Îmbarcați în „Trenul Literaturii", alături de peste 100 de scriitori din 43 de țări europene, aceștia străbat, timp de 45 de zile, 11 țări, 107 de kilometri de drum, poposind în 18 orașe: Lisabona, Madrid, Bordeaux, Lille, Bruxelles, Dortmund, Hanovra, Malbork, Kaliningrad, Vilnius, Riga, Tallin, Sankt Petersburg, Moscova, Minsk, Brest, Varșovia, Berlin. În periplul lor din vara anului 2000, cei doi tineri scriitori basarabeni devin, astfel, mesagerii unei literaturi cvasi necunoscute, dar dornice să își afirme propria personalitate printre celelalte identități culturale europene, reprezentate, în mod simbolic, de călătorii din *Literatur Express*[7]. De atunci până în prezent, alți scriitori au reiterat, timid, experiența „cuceririi" unor teritorii literare noi:

În Italia, Amadeo Carrocci îi traduce și îi publică în colecția *La musa nuova. Poeti moldavi contemporanei* (Ed. Socogen) pe Ianoș Țurcanu și Iulian

---

[5] http://www.poezie.ro/index.php/article/52580/Literatura_moldovean%C4%83_%C3%Aentr o_revist%C4%83_literar%C4%83_austriac%C4%83

[6] În articolul *Traducere artistică*, Călina Trifan amintește de antologia *Lingurița de aur* (Skopje, 1993) și de *Antologia poeziei moldovenești*, apărută în rusă la Mensk, vol. I (2003), vol. II (2005), în care sunt prezenți poeți din Basarabia, de la începuturi, până în contemporaneitate. http://culture.projects.deeplace.md/node/562.

[7] Această experiență va fi redată amănunțit de Vasile Gârneț și Vitalie Ciobanu în volumul *Literatur Express. Europa de la fereastra vagonului*, Editura Cartea Românească, București, 2007, semnat de cei doi.

Filip; Nicolae Esinencu și Dumitru Fusu (2006), Nicolae Dabija și Ion Hadârcă (2007). În Germania anului 2008, este editat primul volum tradus în germană, al unui scriitor din Republica Moldova – *Yin Time*, de Emilian Galaicu Păun, traducere de Helmut Seiler, Editura Pop Verlag, Ludwigsburg. În spațiul ceh pătrund, prin intermediul traducerilor, *prozatorii*. În anul 2003, apare la Praga volumul *Pactizând cu diavolul* de Aureliu Busuioc, iar la Târgul internațional de carte din capitala Cehiei, desfășurat în luna mai a acestui an, sunt lansate romanele *Înainte să moară Brejnev* de Iulian Ciocan, *Șobolaniada* și *Revelion pe epavă* de Nicolae Rusu, în traducerea lui Jíři Našinec. Participările editorilor sau ale scriitorilor din Republica Moldova la târgurile de carte din Frankfurt sau Praga, la manifestări internaționale precum festivalul „Donumenta" (Regensburg, München, Berlin – 2004, prilej cu care Vasile Gârneț, Vitalie Ciobanu, Irina Nechit și Emilian Galaicu-Păun au fost incluși într-un program de lecturi publice) reprezintă alte strategii de popularizare a literaturii din Republica Moldova, de adjudecare de către aceasta a unui loc distinct în „corul" vocilor literare europene.

De-a lungul anilor, aceste demersuri au fost completate de traducerile în franceză, engleză sau rusă, de regulă în ediții bilingve, ale unor volume de autor, semnate de poeți basarabeni – Aura Christi, Iulian Fruntașu (autor al volumului *God`s ear*, publicat în 1998, la Londra), Nicolae Dabija, Vasile Romanciuc, Eugenia Bulat, Iulian Filip, Leonard Tuchilatu etc. De „pledoaria pentru europenismul și universalitatea culturii românești (inclusiv basarabene)[8]" a academicianului Mihai Cimpoi, în cartea de eseuri traduse în franceză *La Pomme d'or* (Editura Prut Internațional, Chișinău, 2001). De ediția bilingvă română-engleză de dramaturgie contemporană basarabeană *Teatru – Theatre. Four texts, four authors* – Aureliu Busuioc, Val Botnaru, Constantin Cheianu, Nicolae Negru (Editura ARC, 2000). Ori de alte antologii poetice: *Ecouri poetice din Basarabia* (Moldova), antologie franco-română (Editura Știința, Chișinău, 1998); *Versant lyrique. Selection anthologique de la poesie bessarabienne contemporaine* (Editura Casa Radio, București, 2000); *Singular Destinies – Contemporary Poets of Bessarabia* (Editura Cartier, Chișinău, 2003), prima antologie în limba engleză a poeților contemporani din Basarabia, destinată spațiului anglo-american, în traducerea Cristinei Cârstea, a lui Adam J. Sorkin și Sean Cotter.

Despre antologia de la Cartier, considerată, la vremea apariției, un eveniment editorial, traducătoarea Cristina Cârstea afirma că „aspira a fi o sinteză a fenomenului liric basarabean din ultimele trei decenii, incluzând un număr semnificativ de poeți. Acest demers (...) a urmărit să redea cât mai fidel complexitatea fenomenului cultural contemporan din această zonă, fenomen exprimat prin diversitatea temelor, originalitatea stilurilor textelor

[8] Descrierea volumului este preluată din http://www.sud-est.md/raft/2001/raft_8.html

incluse, precum și sincronizarea poeziei basarabene cu poezia contemporana europeană”[9].

Toate aceste tomuri au fost publicate la edituri prestigioase din Republica Moldova și din România. O analiză chiar și sumară a datelor pe care le-am trecut în revistă conduce la următoarele concluzii, altminteri evidente:

Poezia este „produsul” artistic valorificat la maximum în exportul literar practicat de scriitorii din Republica Moldova. Citind numele celor care apar cel mai frecvent în publicațiile sau în antologiile străine – Grigore Chiper, Teo Chiriac, Aura Cristi, Lorina Bălteanu, Dumitru Crudu, Emilian Galaicu-Păun, Vasile Gârneț, Valeriu Matei, Irina Nechit, Nicolae Popa, Ghenadie Postolache, Mircea V.Ciobanu, Nicolae Leahu, Lorina Bălteanu, Iurie Colesnic, Iulian Filip, Vasile Romanciuc, Arcadie Suceveanu și Călina Trifan – observăm că „desantul” european al poeziei din Basarabia a fost asumat și susținut, îndeosebi, de poeții „optzeciști”.

Totuși, în almanahul *Arhipelag*, distribuirea pe generații literare a poeților selectați este (re)echilibrată: alături de reprezentanții „generației ochiului al treilea” din anii `70 (Nicolae Dabija, Leonida Lari, Vasile Romanciuc, Ion Hadârcă Vasile Tărâțeanu, Leo Butnaru, Arcadie Suceveanu, Valeria Grosu), figurând mai tinerii Lorina Bălteanu, Vasile Gârneț, Grigore Chiper, Emilian Galaicu-Păun, Nicolae Leahu, Nicolae Popa, Maria Șleahtițchi, circumscriși de critica literară optzecismului basarabean[10].

În sfârșit, observăm că lipsesc volumele exegetice sau sintezele despre literatura română din Republica Moldova, traduse în limbile de circulație europeană și editate peste hotare.

Din câte știm, există o singură lucrare de anvergură publicată în cehă – *Dicționarul literaturii române* (*Slovník rumunskych spisovatelu*, Editura Libri, 2001; autori Jíři Našinec, Libușe Valentova, în colaborare cu Vitalie Ciobanu și Vasile Gârneț) – în care sunt prezentați și 39 de scriitori de limba română din Basarabia: Grigore Vieru, Nicolae Vieru, Vasile Vasilache, Serafim Saka, Spiridon Vangheli, Andrei Țurcanu, Vasile Levițchi, Ion Druță, Aureliu Busuioc, Vladimir Beșleagă, Mihai Cimpoi, Andrei Burac, Vasile

---

[9] http://www.evenimentul.ro/articol/prima-antologie-in-limba.html Dintre autorii antologați (Gheorghi Barbarov, Stefan Baștovoi, Andrei Burac, Aureliu Busuioc, Leo Butnaru, Aura Christi, Mircea V. Ciobanu, Adrian Ciubotaru, Dumitru Crudu, Nicolae Dabija, Iulian Filip, Emilian Galaicu-Paun, Vasile Garneț, Valeria Grosu, Ion Hadârcă, Vladimir Iagubeț, Nicolae Leahu, Valeriu Matei, Miroslava Metleaeva, Irina Nechit, Nicolae Popa, Ana Rapcea, Vasile Romanciuc, Nicolai Savostin, Ludmila Scebneva, Maria Sleahtițchi, Alexandru Vakulovski, Grigore Vieru, Gheorghe Vodă), **Emilian Galaicu-Păun** și **Vasile Gârneț** sunt prezenți într-o antologie publicată în SUA: *Born in Utopia: An Anthology of Modern and Contemporary Romanian Poetry*, Carmen Firan & Paul Doru Mugur, with Edward Foster, eds. Andrei Codrescu, intro. Jersey City, New Jersey. Talisman. 2006.

[10] Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Editura ARC, Chișinău, 1996, p. 221, p. 236.

Romanciuc, Arcadie Suceveanu, Leo Butnaru, Nicolae Esinencu, Nicolae Rusu, Dumitru Matcovschi, Nicolae Dabija, Leonida Lari, mai tinerii Grigore Chiper, Vitalie Ciobanu, Vasile Gârneț, Irina Nechit, Nicolae Popa, Emilian Galaicu-Păun etc.

*

La întrebarea despre *cât de cunoscută este literatura română din Republica Moldova în spațiul european* s-ar fi putut răspunde succint, citând afirmațiile lui Eugen Lungu (preluate din răspunsurile la chestionarul nostru): *„Promovarea literaturii basarabene la nivel internațional e cumva utopică și ține de un viitor prea puțin previzibil. (Apocalipsa pare ceva mai familiar și mai aproape!...) [...] Raportat la ce a fost cândva, rezultatul e mizer. În trecut, pe timpul sovieticilor, traducerea din alte limbi în limbile popoarelor URSS și din limbile „natmenilor" în limbile țărilor socialiste se făcea organizat, prin intermediul secțiilor sau ministerelor de propagandă respective. Părțile erau „avantajate" reciproc, deși de multe ori se exporta nonvaloarea (principiul de selecție era întotdeauna ideologic). Azi, și în această sferă prioritare sunt legăturile personale."* Împărășim pesimismul – îndreptățit – al spuselor lui Eugen Lungu.

Totuși credem că merită să fie remarcată fervoarea cu care scriitorimea din Republica Moldova a încearcat să pătrundă în spațiul cultural european, într-un efort – încrâncenat – de a recupera un uriaș handicap de receptare.

Cât de cunoscută este literatura română din Republica Moldova, în România? Măsurători cu „barometrul" receptării critice

Cercetarea dicționarelor și a lucrărilor exegetice de sinteză publicate în România, în ultimii douăzeci de ani oferă date relevante pentru a cuantifica „gradul" în care conștiința critică autohtonă integrează în literatura română operele scriitorilor basarabeni. *Dicționarul General al Literaturii Române* (Coordonator general Eugen Simion, vol. 1-7, Editura Univers Enciclpoedic, București, 2004-2009) oferă cel mai cuprinzător inventar al numelor de autori (de publicații sau de instituții literare) de peste Prut.

Dar cei mai mulți dintre cei prezentați sunt necunoscuți în spațiul literaturii române (afirmându-se, îndeosebi, în anii în care legăturile cu România erau prohibite) și, riscăm să afirmăm, aceștia vor rămâne, în continuare, străini cititorilor „specializați" sau „nespecializați" de la noi. Receptarea lor, în România, este cvasi inexistentă – o dovedește aparatul critic care însoțește articolele din dicționar: respectivele trimiteri bibliografice le aparțin, într-o majoritate covârșitoare, exegeților basarabeni. Este adevărat că atât informațiile bio-bibliografice, cât și cele exegetice înregistrate în dicționar se opresc la „pragul" anului 2003. Nu credem însă că reconsiderările estetice aplicate literaturii române din Basarabia în răstimpul scurs din 2003 până azi

au produs reconfigurări spectaculoase ale ierarhiei literare. Daca acestea ar fi avut loc, ecourile ar fi reverberat până aici.

Înregistrarea minuțioasă, în DGLR, a numelor de scriitori basarabeni – cunoscuți sau necunoscuți publicului cititor – relevă, totuși, un fapt important: într-o epocă de rusificare agresivă, în Republica Moldova a existat o conștiință culturală românească, s-a scris literatură română, chiar dacă, decenii la rând, aceasta a fost silită să poarte „cămașa de forță" a unui alfabet străin – alfabetului chirilic.

Transcriem o listă care cuprinde nume de poeți, prozatori, eseiști, critici și istorici literari, de traducători sau folcloriști din Basarabia, incluși în *Dicționar*.

Boris Baidan, poet; **Pavel Balmuș**, istoric literar și editor; **Ana Bantoș**, critic literar; **Iosif Bălțan**, poet; **Vladimir Belistov**, poet, prozator, traducător; **Vladimir Beșleagă**, prozator și eseist; **Nicolae Bilețchi**, critic și istoric literar; **Efim Bivol**, poet; **Grigore C. Bostan**, folclorist, poet, istoric literar; **Eliza Botezatu**, istoric literar; **Grigore Botezatu**, etnolog; **Eugenia Bulat**, poetă; Andrei Burac, poet și prozator; **Aureliu Busuioc**, poet, prozator și dramaturg; **Leo Butnaru**, poet și prozator; **Val Butnaru**, dramaturg; **Nistor Cabac**, poet; **Grigore Chiper**, poet și critic literar; **Aura Christi**, poetă și eseistă (stabilită în România); **Mihai Cimpoi**, critic și istoric literar, eseist; **Ion C. Ciobanu**, prozator; **Ion D. Ciobanu**, prozator și folclorist; **Ștefan Ciobanu**, istoric literar, membru al Academiei Române; **Anatol Ciocanu**, poet și publicist; **Aurel Ciocanu**, poet și prozator; **Ion Ciocanu**, critic literar, poet și prozator; **Vasile Ciocanu**, istoric literar; **Eugen Cioclea**, poet; **Victor Cirimpei**, folclorist; **Andrei Ciurunga**, poet; **Nicolae Coban**, poet; **Anatol Codru**, poet; **Vasile Coroban**, istoric și critic literar; **Tudor Colac**, folclorist; **Igor Crețu**, traducător; **Petrea Cruceniuc**, poet; **Dumitru Crudu**, poet și dramaturg; **Iacob Cutcovețchi**, prozator; **Nicolae Dabija**, poet, eseist, critic literar; **Liviu Damian**, poet, publicist, traducător; **Pavel Darie**, poet, prozator, traducător; **Liviu Deleanu**, poet și dramaturg; **Gheorghe Dimitriu**, poet și prozator, „scriitor autodidact"; **Liuba Dimitriu**, poetă; **Alecu Donici**, fabulist și traducător; **Leon Donici Dobronravov**, prozator și publicist; **Ion Druță**, prozator, eseist, dramaturg; **Victor Dumbrăveanu**, prozator și publicist; **Vasile Gârneț**, poet, prozator, eseist; **Nicolae Esinencu**, poet, prozator, dramaturg; **Iulian Filip**, poet, prozator, dramaturg, folclorist; **Emilian Galaicu-Păun**, poet, prozator, critic literar; **Paul Gore**, prozator și publicist; **Alexandru Gromov**, publicist; **Valeria (Valentina) Grosu**, poetă; **Ion Hadârcă**, poet și eseist; **Vasile Harea**, istoric literar și memorialist; **Andrei Hâncu**, folclorist; **Nina Josu**, poetă; **Leonida Lari**, poetă; **Nicolae Leahu**, poet și eseist; **Emil Loteanu**, poet; **Gheorghe V. Madan**, folclorist, publicist și prozator; **Alexandrina Matcovschi**, istoric literar; **Dumitru Matcovschi**, poet, prozator, dramaturg, eseist; **Ion Mânăscurtă**, prozator și traducător; **Alexie**

Mateevici, poet, traducător, eseist; **Valeriu Matei**, poet; **Gheorghe Mazilu**, critic literar; **Eugen Lungu**, eseist; **Ana Lupan**, prozatoare; **Andrei Lupan**, poet, dramaturg, eseist, traducător; **George Meniuc**, poet, prozator, eseist; **Paul Mihnea**, poet și traducător; **Constantin Munteanu**, prozator; **Teodor Nencev**, poet; **Sergiu Matei Nica**, poet și prozator cu un destin tragic; **Irina Nechit**, poetă; **Teodor Nencev**, poet și publicist; **Ghenadie Nicu**, poet; **Sergiu Pavlicencu**, hispanist și comparatist; **Nicolae Popa**, poet, prozator, eseist; **Ion Puiu**, dramaturg; **Lucia Purice**, eseistă; **Ion Racul**, critic și istoric literar; **Tudose Roman**, poet; **Vasile Romanciuc**, poet; **Eugen Russev**, istoric literar; **Nicolae Rusu**, prozator; **Serafim Saka**, prozator și eseist; **Ludmila Sobieţchi**, poetă și prozatoare; **Nicolae Spătaru**, poet; **Constantin Stamati-Ciurea**, poet, prozator, autor dramatic, publicist; **Constantin Stere**, gazetar și prozator; **Arcadie Suceveanu**, poet, eseist, traducător; **Maria Sleahtiţchi**, poetă, critic și istoric literar; **Samson Șleahu**, prozator; **Andrei Tamazlâcanu**, folclorist; **Alexandru Tambur**, prozator; **Vasile Tărâţeanu**, poet și gazetar; **Leonard Tuchilatu**, poet și prozator; **Vitalie Tulnic**, poet; **Paul Tumanian**, prozator și traducător; **Ianoș Țurcanu**, poet; **Mihai Vakulovski**, poet, critic literar, traducător; **Spiridon Vangheli**, prozator, poet, traducător; **Vasile Vasilache**, prozator, eseist, traducător; **Ion Vatamanu**, poet, eseist, traducător; **Teodor Vârnav**, memorialist, autor al unei singure scrieri memorialistice, rămase în manuscris; **Renata Verejanu**, poetă; **Dragoș Ion Vicol**, prozator și eseist, școlit în România, universitar în Chișinău; **Teodosie Vidrașcu**, prozator, traducător, publicist; **Grigore Vieru**, poet; **Ion Vieru**, poet și traducător, **Nicolae Vieru**, prozator, eseist, traducător; **Olga Vrabie**, poetă; **Petru Zadnipru**, poet și traducător etc.

*

O paranteză

Cei mai mulți dintre scriitorii basarabeni cuprinși în DGLR rămân necunoscuți cititorilor din România. Printre ei există unul – Gheorghe V. Madan – supranumit „Creangă al Basarabiei".

Gheorghe V. Madan are o biografie mai spectaculoasă decât propria operă. S-a născut în 1872 în Trușeni, a fost folclorist, prozator și publicist. Face studii teologice la Chișinău, la 19 ani trece Prutul, în mod clandestin și, odată ajuns la București, ia legătura cu B. P. Hasdeu și cu românii basarabeni refugiați în România. Urmează Conservatorul de Declamațiune și Muzică din București, este actor la Teatrul Național, colaborează la numeroase publicații din Regat. Un timp, este prezent, alternativ, fie la Chișinău, fie la București, desfășurând ceea ce astăzi s-ar numi „marketing cultural" în sprijinul culturii române din Basarabia. Este mobilizat pe front în primul război mondial, este translator de limba română pe lângă Cartierul Armatei a 4-a ruse, iar până la

cel de-al doilea război mondial capătă diferite funcții publice și desfășoară o intensă activitate publicistică, înființează reviste, scrie pentru ele, întreține o corespondență consistentă cu românii de pe celălalt mal al Prutului.

Gheorghe V. Madan a publicat în 1897, o culegere de poezii populare – *Suspine* – prefațată de G. Coșbuc plus volumele *Răsunete din Basarabia* (1935) și *De la noi din Basarabia* (1938) care cuprind povestiri, evocări, texte cu substrat etnografic și biografic. Cenzura din RSS Moldovenească îi va interzice scrierile și citarea numelui. Acestea vor reveni în atenția publicului abia după 1989. Reeditarea în 2011 a operei lui Gheorghe V. Madan (operă care cuprinde atât textele din volumele amintite, cât și articole publicate în periodice sau epistole) se datorează Editurii Știința din Chișinău.

Prozele acestui scriitor nu au nici umorul, nici savoarea textelor lui Ion Creangă. Dar meritul lui Gheorghe V. Madan este acela de a fi fost un neobosit „propagandist cultural pentru Basarabia", rol pe care – astăzi – *nimeni* nu și-l mai asumă.

*

Enumerarea câtorva nume ale scriitorilor română din Basarabia, cuprinși în DGLR reunește literați de generații diferite: de la autori din secolul al XIX-lea, până la mai tânărul Mihail Vakulovski (n. 1972); intelectuali cunoscuți în istoria basarabeană într-o dublă ipostază – în calitate de creatori, dar și de apărători ai limbii române, pe care au recâștigat-o, la începutul anilor '90; li se adaugă câțiva dintre reprezentanții optzecismului din Republica Moldova.

Există însă și absenți. Câțiva sunt autori activi în spațiul cultural româno-basarabean: Ștefan (Savatie) Baștovoi, Mircea V. Ciobanu, Vitalie Ciobanu, Valentina Tăzlăuanu etc. Alții – Tamara Cărăuș, Iulian Ciocan, Vasile Ernu („naturalizat" în România) etc. – se aflau, încă, în căutarea unei identități literare, la începutul anilor 2000, pagul la care se opresc înregistrările din DGLR. Unii dintre aceștia vor fi, probabil, recuperați în următoarele ediții ale *Dicționarului*.

Proporția repartizării pe epoci istorice se păstrează și când vine vorba de periodicele literare basarabene semnalate în DGLR. Sunt preponderente cele din perioada interbelică și postbelică, apar – răzleț – publicații din deceniile 6, 7 și 8 ale secolului trecut; sunt menționate doar două reviste apărute după căderea comunismului („Limba română" – Revistă de știință și cultură – fondată la Chișinău, în 1991; „Contrafort", revista tinerilor scriitori din Republica Moldova, fondată în 1994).

Iată câteva nume de publicații și perioadele în care acestea au fost prezente pe piață: „Basarabia" (revistă lunară de literatură și cultură editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Moldova, din martie 1988, continuatoare

a publicațiilor „Octombrie", 1931-1957, și „Nistru", 1957-1987); „Basarabia literară" (supliment saptămânal al ziarului „Basarabia"; 6 aprilie 1942-10 februarie 1944); „Doina Basarabiei" (15 mai-15 iulie 1929); „Mărgăritare basarabene" (septembrie 1927); „Almanahul Meridiane" (1967-1987); „Moldova de la Nistru" (1 ianuarie 1920-noiembrie 1922 și, mai apoi, 1925); „Mugurel" (martie 1942-septembrie 1943); „Pagini basarabene" (supliment al revistei „Poetul", mai-iunie 1931); „Pagini basarabene" (publicație lunară, ianuarie-decembrie 1936); „Poetul" (revistă cu apariții neregulate în perioada ianuarie-mai 1921, apoi cu apariții ritmice între 1 noiembrie 1937-1 noiembrie 1938); „Răsăritul" (1 septembrie-25 decembrie 1918); „Renașterea Basarabiei" (1 august 1938-1 februarie 1939); „Renașterea Moldovei" (bublicație bilunară, apare la Chișinău între aprilie 1920-iulie 1021); „Școala Basarabeană" (aprilie 1933-octombrie 1938); „Viața Basarabiei" (ianuarie 1932-iulie 1944), „Tineretul Moldovei" (publicație politică și de cultură, cu o periodicitate variabilă, apărută de la 2 martie 1928; din iunie 1950, până la 20 martie 1990 este editată sub titulatura „Tinerimea Moldovei", perioadă în care lansează și susține tinere talente literare); „Unirea" (Bălți, 15 august 1929-15 iunie 1931) etc. Lipsesc: „Literatura și Arta" – baricada publicistică a luptei pentru limba română de la sfârșitul anilor `80; Revista „Sud-Est Cultural" – revistă de artă, cultură, civilizație (fondată în 1990, redactor-șef Valentina Tăzlăuanu, apare la Chișinău); „Semn" (apare la Bălți, redactor-șef Nicolae Leahu) etc.

Revenind la analiza prezenței scriitorilor basarabeni în alte lucrări lexicografice, trebuie spus că, în comparație cu DGLR-ul, aceasta este, numeric, net inferioară – fapt explicabil, având în vedere anvergura primului, în raport cu alte volume similare. *Dicționarul biografic al literaturii române* de Aurel Sasu, vol. I-II, publicat în 2007 la Editura Paralela 45 din Pitești, înregistrează și el câteva nume ale scriitorilor din Republica Moldova: Andrei Ciurunga, Dumtru Crudu, Vitalie Ciobanu, Mihai Cimpoi, Leo Butnaru, Mihai Prepeliță, Vasile Romanciuc, Efim Tarlapan, Ion Vieru, Vlad Zbârciog etc. Iar Dicționarul bio-bibliografic *Scriitori români din anii '80-'90*, publicat la aceeași editură pitești eană – vol. 1 (2000) și vol. 2 – 3 (2001) – sub îngrijirea criticului literar Ion Bogdan Lefter, include scriitori tineri dintre Prut și Nistru: Ștefan Baștovoi, Vitalie Ciobanu, Iulian Ciocan, Grigore Chiper, Aura Christi, Dumitru Crudu, Vasile Gârneț, Emilian Galaicu-Păun, Irina Nechit, Nicolae Leahu etc.

Ponderea și modul în care literatura română din Basarabia este prezentată în lucrări de sinteză de dată recentă sunt descurajatoare. În *Istoria critică a literaturii române* (Editura Paralela 45, Pitești, 2008) Nicolae Manolescu îi catalogheză drept „autori de dicționar" pe Mihai Cimpoi, Grigore Vieru, Ion Druță (p. 1396-1397). Basarabenii sunt calificați drept „numeroși, inegali", „depășiti cu totul" ori „defazați majoritatea", „cu puține excepții" – Vitalie

Ciobanu si Leo Butnaru (numele acestora sunt menționate într-o paranteză, p. 1401). „Locul lor [al scriitorilor basarabeni] într-o istorie a literaturii române nu se poate încă stabili cu precizie", conchide Nicolae Manolescu (p. 1401). Marin Mincu îl include exclusiv pe Emilian Galaicu-Păun (p. 1065-1066), în volumul *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea* (Editura Pontica, Constanța, 2007), caracterizându-i creațiile drept polemice în raport cu „poezia basarabeană leneșă", îndeosebi cu aceea care „prelungește letargic o perioadă de stază tradiționalistă neverosimilă". Iar în *Istoria literaturii române contemporane: 1941-2000* (Editura Mașina de scris, București, 2005), Alex Ștefănescu consacră un capitol consistent operei lui Grigore Vieru, un articol descoperirii literaturii române din Basarabia în perioada postrevoluționară (p. 1097 - 1098) și un altul eseisticii lui Vitalie Ciobanu (p. 1401). Ulterior, criticul publică în *România literară* și în *Cultura* articole ample despre Irina Nechit („România literară", nr. 30/ 2006), Aureliu Busuioc („România literară", nr. 41/ 2008), Mihai Cimpoi („Cultura", nr. 264/ 11. 03. 2010) – similare ca structură celor din *Istorie*. Rămâne de văzut dacă ele își vor găsi locul într-o a doua ediție a acestei cărți. *Dicționarul scriitorilor români* coordonat de Mircea Zaciu, Aurel Sasu, Marian Papahagi conține în Argumentul ce deschide volumul I (A-C, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998) o explicație despre prezența sau absența din glosar a scriitorilor basarabeni: „*Dicționarul înregistrează numai pe acei scriitori care, afirmați înainte de 1940, și-au continuat activitatea literară în România. Timpul prea scurt, lipsa de cooperare a unor confrați de peste Prut, solicitați să ne ajute, ne obligă să tratăm cele cinci decenii de literatură scrisă în limba română în contextul specific al fostei URSS"* (p. XI).

Deși nu îl putem cita ca autor al unei lucrări de sinteză, îl menționăm pe Ion Simuț ca exeget pertinent și tenace al literaturii române din Basarabia. Preocupările lui sistematice în această direcție s-ar putea concretiza, oarecând, cu o întreprindere scriitoricească de anvergură – intenție, altminteri, mărturisită de Ion Simuț.

La început sceptic în privința șanselor acestei literaturi – în România și în Europa („*Din nefericire, literatura basarabeană nu e mai mult decât o literatură regională, cantonată într-un orizont tematic, problematic și stilistic foarte limitat, fără nici o șansă de a intra într-un dialog european peste capul literaturii din România. E condamnată la un regionalism din care, deocamdată, nu are cum să iasă decât vărsându-se în marea literatură română - cea fără granițe. Dar e ca și cum se varsă Nistrul în mare: apele lui dulci se pierd în anonimat, nu le mai poți identifica în marea indistinctă și nepăsătoare a apei sărate.*" – afirma Ion Simuț într-un articol publicat în numărul 42/ 2004 al „României literare"), mai apoi comprehensiv și empatic, scrie despre literatura din Basarabia încă din 1994 (*Incursiuni în litratura actuală*, Editura Cogito, Oradea în capitolul „Cele patru literaturi", p.15-16).

Considerațiile sale critice despre operele scriitorilor de peste Prut iau apoi forma articolelor publicate între anii 2004-2005, în paginile „României literare", pentru ca, în ultima sa carte, *Europenitatea romanului românesc contemporan* (Editura Universității din Oradea, 2008) să includă printre cele mai bune 35 de romane din literatura română contemporană trei scrieri ale basarabenilor: *Povara bunătății noastre* de Ion Druță; *Zbor frânt*, de Vladimir Beșleagă – așezat în „vârful ierarhiei" prozei basarabene; *Spune-mi Gioni!*, de Aureliu Busuioc.

Cărți – pentru români – ale scriitorilor din Basarabia

O „carte de vizită" a literaturii române din Basarabia constituie colecția *Literatura română din Basarabia din secolul XX*, creată de două edituri din Republica Moldova. Sub titulatura acesteia, editurile Știința și ARC au tipărit, în 2004, antologii consistente, menite să faciliteze accesul publicului vorbitor de limbă română, de pe ambele maluri ale Prutului, la scrierile semnificative ale autorilor basarabeni. Volumele respective „încearcă, pentru întîia dată, o relectură pe genuri (poezie, proză, dramaturgie, eseu etc.) a fenomenului literar din Basarabia secolului al XX-lea". Fiecare volum este „conceput în perspectivă axiologică", cuprinde „opere apărute între anii 1900 și 2000", conține „un amplu studiu introductiv ce urmărește evoluția genului respectiv, evidențiind totodată autorii, operele și tendințele definitorii pentru contextul literar al perioadei", și „scurte note biobibliografice ale autorilor antologați". Prefețele, întocmite de antologatori, „au ca pandant o postfață reflectînd același fenomen din punctul de vedere al unui lector profesionist din Țară"[11].

Iată care este componența colecției:

Poezie (selecție, studiu introductiv și note biografice de Nicolae Leahu, postfață de Alex. Ștefănescu) – un volum ce include 65 de autori, de la Alexe Mateevici (1907), la Adrian Ciubotaru (2000).

Proza scurtă (vol 1-2, selecție studiu introductiv și note biografice de Grigore Chiper, postfață de Tudorel Urian), volume care îi „reunesc" pe autorii „clasicizați" (George Meniuc, Ion Druță, Vasile Vasilache, Aureliu Busuioc, Vladimir Beșleagă, Vlad Ioviță, Serafim Saka și Nicolae Esinencu) și pe mai „tinerii" Nicolae Vieru, Ioan Mânăscurtă, Nicolae Popa, Vitalie Ciobanu, Constantin Cheianu, Grigore Chiper, Emilian Galaicu-Păun, Dumitru Crudu și Ghenadie Postolache.

Cele patru volume consacrate *Romanului* (selecție studiu introductiv și note biografice de Mihai Cimpoi, postfață de Ion Simuț), reproduc scrieri ale autorilor Constantin Stere (*Smaragda Teodorovna*), George Meniuc (*Disc*), Vladimir Beșleagă (*Zbor frânt*); Vasile Vasilache (*Povestea cu cocoșul roșu*); Emilian Galaicu-Păun (*Gesturi*); Aureliu Busuioc (*Singur în fața dragostei*); Serafim Saka (*Vămile*).

[11] www.edituraarc.md, www.stiinta.asm.md.

Dramaturgia (selecție studiu introductiv și note biografice de Valentina Tăzlăuanu, postfață de Mircea Ghițulescu) oferă cititorului texte dramatice semnate de 5 dramaturgi din Basarabia: Aureliu Busuioc, Val Butnaru, Constantin Cheianu, Nicolae Negru și Dumitru Crudu.

O selecție din eseistica și critica literară basarabeană din perioada interbelică și până în contemporaneitate se regăsește în volumul de *Eseuri. Critica literară* (selecție, studiu introductiv și note biografice de Eugen Lungu, postfață de Ion Bogdan-Lefter)

Volumul de *Literatură pentru copii* (selecție studiu introductiv și note biografice de Maria Șleahtițchi, postfață de Constantin Cubleșan) oferă un florilegiu de texte în proză sau în versuri, ilustrative pentru un gen practicat cu asiduitate de numeroși scriitori basarabeni.

Lirica universală, în versiunea română a unor poeți și traducători basarabeni se regăsește în volumul de *Traduceri din poezia universală* (selecție studiu introductiv și note biografice de Leo Butnaru, postfață de Barbu Cioculescu).

În sfârșit, ca un corolar, volumul intitulat *O istorie critică a literaturii din Basarabia, în secolul XX*, prefațat de Eugen Simion, încheie colecția. Acesta adună studiile introductive din volumele prezentate, pentru a reda „panoramic, pe genuri, într-o viziune critică, evoluția fenomenului literar în Basarabia pe parcursul unui secol”[12].

„Cărți de vizită” – pentru România – ale scriitorilor basarabeni sunt și volumele lor, publicate la edituri precum Polirom, Cartea Românească, Editura Eminescu, Dacia, Junimea, Anthropos, Fundația Culturală „Poezia”, Editura Muzeului Literaturii Române sau cea a Institutului Cultural Român, Vinea, Ideea europeană etc. Sau textele lor prezente în revistele literare autohtone („România literară”, „Convorbiri literare”, „Observator cultural”, „Familia” etc.) ori în antologiile apărute în spațiul românesc – cea mai recentă fiind *Ochelarii de fum* (editura Cartex, iunie 2011), editată de Asociația Scriitorilor din București, volum în care sunt prezenți Iulian Ciocan cu *Mirmidonul*, un fragment din romanul *Tărâmul lui Sașa Kozac* și Emilian Galaicu-Păun cu *Avia Maria*, fragment de roman.

*

Sincronizarea scriitorilor din Republica Moldova cu literatura română contemporană și manifestarea lor în spațiul literar românesc au devenit posibile abia după declararea independenței de stat din 27 august 1991. A fost valorificat acest moment istoric fast, astfel încât literatura română din Basarabia să devină cunoscută în România și în Europa?

---

[12] http://www.stiinta.asm.md/htmls/literatura/literatura.htm

„Importantă a fost pentru noi posibilitatea sincronizării cu literatura română. Și în aceasta văd adevăratul câștig. O nouă respirație pentru autorii vârstnici, un cadru de referință(literar, cultural) nesperat de benefic pentru cei mai tineri, unii chiar școliți în România. Însă de la oportunitatea de a deveni cunoscuți până la cunoașterea lor reală scritorii basarabeni mai au probabil un drum de parcurs. Iar pătrunderea lor în Europa, cu excepția unor întâmplări fericite, este o problemă și mai dificilă. Este prematur să vorbim despre o cunoaștere europeană a literaturii basarabene de vreme ce nu suntem suficient de vizibili nici în spațiul literaturii de limbă română" – precizează Valentina Tăzlăuanu, răspunzând chestionarului care completează lucrarea de față.

După douăzeci de ani de la evenimentele din august 1991, cel mai cunoscut scriitor din Basarabia rămâne, pentru români, un poet: Grigore Vieru. Notorietatea lui se explică prin specificul liricii sale; prin prezența poetului în spațiul public imediat după prăbușirea comunismului din cele două țări surori; prin includerea poeziilor sale în manualele școlare. Valul emoțional stârnit de moartea brutală a acestuia nu a făcut altceva decât să îi „întețească" legenda și să îi statornicească imaginea în mentalul *acelor români* care, în primii ani postrevoluționari, îi învățaseră versurile pe de rost, însuflețiți de entuziasmul descoperirii unei literaturi române din altă țară.

Astăzi, felul în care alți scriitori din Republica Moldova încearcă să se afirme în lumea literară de aici (sau din altă parte) seamănă, de cele mai multe ori, cu o cursă – în care fiecare dintre ei aleargă, de unul singur sau umăr la umăr cu alți coechipieri literari, *într-un stadion gol*.

Întrebări şi răspunsuri

În calitatea dumneavoastră de editor/ de cunoscător al pieței editoriale, al vieții literare din Basarabia, care credeti ca sunt/ ar fi cele mai eficiente politici de promovare a literaturii romane din Republica Moldova în Romania și în Occident?

Căror genuri literare credeți că le aparțin „produsele" scriitoricești (valoroase) ce se pretează cel mai bine „exportului literar"?

Explicați prezența prepondrentă a textelor poetice în antologiile publicate peste hotare.

A influențat, în vreun fel, regimul politic comunist reinstalat la putere între anii 2001-2009 activitățile de promovare în Romania și in Occident a scriitorilor basarabeni?

Dar schimbarea (și relativa normalizare a) climatului politic, din 2009?

Gh. Erizanu, directorul editurii Cartier, din Chişinău

1. Sunt două chestii complet diferite: promovarea literaturii române din Basarabia a) în România și b) în Occident.

a) *În România.* Sunt împotriva divizării literaturii române după spațiul

geografic. Nu sunt un adept al antologiilor geografice (scriitori basarabeni, scriitori bănățeni s.a.m.d.). Chiar dacă am scos unele dintre ele. Există un singur spațiu: cel al limbii române. Editorii sunt cei care șterg frontierele geografice și politice și tot ei sunt cei care le fac. Editura Cartier a făcut acest lucru. În colecția de literatură contemporană română au apărut și Alexandru Mușina, și Gheorghe Crăciun, și Claudiu Komartin, și Alexandru Vakulovski, și Radu Vancu, și Em. Galaicu-Păun, și Șerban Foarță. Dar mai bine ca editura Cartier a făcut editura Polirom. Care a reușit să impună proza. Tot editorul este responsabil și de difuzarea cărților în tot spațiul românesc. Și de lansări. Acestea sunt politici firești de promovare. Ele vin din economic. Promovarea literaturii în mass-media bucureșteană e o altă problemă. Gravă și negativă pentru literatura română. La nivelul instituțiilor culturale. Eu nu prea cred în ele. Chiar dacă Zilele Literaturii Române, organizate la Chișinău și Bălți, au fost și sunt o reușită. Așa cum au fost organizate ZLR e una dintre metodele fericite de promovare a literaturii române. Printre invitați au fost scriitori importanți de pe ambele maluri ale Prutului și cu cărți apărute în ultimul an/ultimii ani și care mai sunt pe piață. Probabil, la nivel ministerial sau al uniunilor de creație din România și Republica Moldova sunt posibilități mari de promovare. Dar, deocamdată, eu nu le-am observat și nici nu vreau să fac propuneri în van. Participarea editorilor basarabeni la cele două târguri importante de carte din București (Gaudeamus și Bookfest), de asemenea, se înscrie în promovarea firească a literaturii. Crearea unui Târg de carte viabil și eficient la Chișinău, care ar putea aduce editori români importanți e un vis despre promovare.

b) *În Occident*. Noi am avut o încercare cu promovarea cărților despre evenimentele din 7 aprilie 2009. La Târgul de carte de la Frankfurt. După aceea, au fost lansări neașteptat de reușite în Bruxelles, Paris și București. În rest sunt vise. Care au nevoie de susținere financiară din partea statului.Și nu prea vreau să fabulez. Ar fi câteva piste. 1) Participarea cu o cotă financiară a Guvernului RM la ICR și introducerea unor scriitori în programele deja funcționale ale ICR-ului. 2) Subvenții ale Guvernului RM pentru participare ca stand separat sau comun cu cel al României la Târgul de Carte de la Frankfurt, cel puțin.

2. Proza. Dar proza vorbește despre maturitatea unei literaturi. Noi încă nu o avem. Este remarcabil efortul Poliromului în acest sens.

3. Suntem într-o literatură tânără. Antologiile reflectă starea literaturii și nu dorințele noastre.

4. Da. Dacă până în 2007, când comuniștii și-au arătat adevărata față, încercările de intimidare erau mai voalate. Atunci, după 2007, controalele și hărțuirea organelor fiscale, polițienești și toată birocrația cu putere decizională de a pedepsi au devenit metodice, fără perdea. Era o metodă de a te distrage de la activitatea de bază pentru a pierde timp, eforturi cu ei. Modificarea

legii activității editoriale din 2008, unde editurile erau privite ca agenți propagandistici și facilitățile pentru editurile de stat, de asemenea, au avut repercusiuni puternice asupra activității editoriale din Republica Moldova, aprofundate și de criza financiaro-economică, simțită de editorii și librarii basarabeni din octombrie 2008. Instaurarea regimului de vize a fost un alt impediment în promovarea literaturii. Am în vedere și cel din 1 ianuarie 2007, și cel din 7 aprilie 2009. Izolarea și lipsa de comunicare duce la *lehamete*, ca să utilizez un regionalism.

5. Schimbarea a făcut posibilă apariția Zilelor Literaturii Române. Și la apariția a numeroase cărți care au ca subiect evenimentele din 7 aprilie. Schimbarea a făcut posibilă apariția teatrului de factură nouă: „Spălătorie". Dar legea activității editoriale n-a fost modificată nici până azi. Ministrul Culturii și-a pus persoanele sale în fruntea editurilor de stat. Și le-a promis bani publici ca să poată ridica salarii (nu vorbesc de editarea unor cărți), conform legislației vechi. Schimbarea a permis înregistrarea Asociației Editorilor, care a fost amânată pentru un an și ceva, de fostul regim. E adevărat, că Asociația nu e prea vizibilă. Dar aceasta e altă problemă. Schimbarea a însemnat apariția practicii păguboase pentru editori, și așa afectați profund de criză, a vânzării cărților la pachet cu ziarele. Returile din tirajele nevândute în România editura Litera (care a fost în parteneriat cu „Jurnalul Național", „Felicia") le-a vândut cu „Timpul" din Chișinău. Iar „Adevărul" a venit cu tot tacâmul: cotidianul plus carte la pachet. E o afacere perfectă a petroliștilor (și în primul caz, și în al doilea), dar metodele lui JR sunt bune pentru o perioadă scurtă. Și doar pentru JR-i. Schimbarea înseamnă un pic de înviorare a *lehametei* moldovenești. Vedeți, poate găsiți alții mai optimiști.

Eugen Lungu – eseist, critic literar, redactor-șef la editura ARC

1. Soluția cea mai bună ar fi o înțelegere amiabilă între ministerele de Cultură ale ambelor (deocamdată!) state. Asta ar implica o mediatizare amplă, la diverse niveluri, cu activa participare a audiovizualului, a instituțiilor culturale, a personalităților din domeniul culturii. O asemenea abordare ar presupune nu campanii efemere, iute uitate, ci o activitate permanentă, cu – lucru foarte important! – alocări de fonduri pentru promovarea unor valori nu numai din domeniul literaturii, ci și din celelalte sfere ale culturii. Cum însă statele noastre sunt împovărate de griji mult mai stringente, totul se face în plan individual, la inițiativa intelectualilor, de foarte multe ori la nivel de cunoștințe sau afinități elective. De regulă, „Contrafortul" și „Sud-Estul…" își au fieful lor la București, iar Literatura și arta clientela sa. În Țară, recenzii despre cele mai importante apariții literare de la Chișinău apar sporadic, fără ca acestea să aibă un statut permanent. O situație similară e și în presa de la noi – de regulă, se recenzează doar „vârfurile", cărți care fac mare vâlvă dincolo de Prut. Vin însă să se lanseze la noi, de cele mai multe ori, doar mediocrițăile.

O soluție erau târgurile de carte, dar marile edituri românești au rămas dezamăgite de ponderea (ca act cultural) acestor evenimente la Chișinău, iar editurile basarabene țin tot mai greu pasul cu cele din „regat" și nu participă de fiecare dată la asemenea foruri. Promovarea literaturii basarabene la nivel internațional e cumva utopică și ține de un viitor prea puțin previzibil. (Apocalipsa pare ceva mai familiar și mai aproape!...) Lansările de carte în cadrul târgului de la Frankfurt sunt o chestie care se consumă în „familie", fără o audiență internațională. N-aș vrea să insist prea mult, dar cam același lucru li se întâmplă în Germania și editurilor bucureștene. Sigur, Institutul Cultural Român are alte posibilități de promovare și face tot posibilul pentru a face cunoscută Europei, și nu numai ei, cultura românească. Dacă e să fim puțin autoironici, are și ce promova, pe când noi, basarabenii, avem pasul încet și hârșâit.

2. Se exportă, totuși, proza. Mulți literați consideră că proza este cartea de vizită a unei literaturi. Imediat după prăbușirea imperiului, era solicitată îndeosebi literatura de dezavuare a precedentului regim. Pe această „undă" s-a publicat un roman de Serafim Saka, altul de Aureliu Busuioc, câteva proze de Iulian Ciocan. Din păcate, aceste cărți au apărut nu chiar în Occident, ci în țările foste satelit ale URSS. Raportat la ce a fost cândva, rezultatul e mizer. În trecut, pe timpul sovieticilor, traducerea din alte limbi în limbile popoarelor URSS și din limbile „națmenilor" în limbile țărilor socialiste se făcea organizat, prin intermediul secțiilor sau ministerelor de propagandă respective. Părțile erau „avantajate" reciproc, deși de multe ori se exporta nonvaloarea (principiul de selecție era întotdeauna ideologic). Azi, și în această sferă prioritare sunt legăturile personale.

3. Explicația e simplă – românul e poet. Din câte sunt informat, cele mai multe traduceri în limbi străine le are Emilian Galaicu-Păun – în diverse reviste occidentale, în antologii străine. Are o singură carte tradusă în germană – cred că e unicul de la noi ce a obținut o asemenea performanță. Am putea reaminti aici antologia franco-engleză a lui Sorin Alexandrescu editată la Paris, cuprinzând generația optzecistă. Un florilegiu de poezie tânără basarabeană publica la sf. sec. al XX-lea o revistă literară a poștei franceze (i-auzi moft!). Câte ceva a tradus și a publicat în germană Gerhardt Csejka și Marco Cugno în italiană. Sunt și unele ediții bilingve franco-române, mai ales cu caracter local, simple traduceri amatoriste. E deci o promovare fără caracter de durată, haotică și la nivel de impulsivități admirative, nu întotdeauna gestul fiind justificat valoric. În ultima sa carte de memorii, Adrian Marino, un mare adversar al „cântecului de frunză", cum i se părea lui lirica românească, ne avertiza că nu traducerea poeziei va impune în ochii occidentalilor cultura română…

4-5. Nu chiar. Tonul în literatura din Basarabia îl dau editurile particulare și revistele literare finanțate de Institutul Cultural Român. Deși au încercat, cam timid totuși, deoarece s-au ciocnit imediat de un protest

solidar al editurilor și al uniunilor de creație, să introducă cenzura, Voronin și dulăul său ideologic, poreclit Sataniuc, nu au mers totuși până la a supune presa și producția editorială unei presiuni politice și ideologice. Ei au neglijat literatura, au bruiat-o, s-au autoizolat de ea ca de un ghetou cu leproși, dar nu au putut dispune de forța ei de seducție ca pe timpul imperiului. Au intervenit însă brutal în ceea ce ținea de politica manualelor de istorie și, parțial, în domenii adiacente. Încercarea de a crea o Uniune a Scriitorilor de alternativă a murit și ea în fașă. Asta nu înseamnă că nu au „reactivat" și unele cozi de topor care le-au făcut jocul. Nu s-a obținut mare lucru nici prin faptul că mijloacele bănești destinate culturii erau canalizate doar spre slugoii lor. Ei au încetinit doar un proces, care se dezvolta de la sine și nu putea fi oprit. Din păcate sau din fericire, talentul nu ți-l asigură nici un fel de partid sau sistem politic. Așa că, oricum, rezultatele rămân foarte modeste, cu comuniști sau fără. Sper că am răspuns astfel și la ultima întrebare.

Mircea V. Ciobanu, eseist, critic literar, redactor-șef la editura Știința, fost viceministru al educației în 1999

1. Editorul DE AICI nu prea are nimic cu editarea opreleor DINCOLO. Este interesul aproape exclusiv al autorului, dar și, eventual, al unor instanțe care susțin și promovează arta noastră în afară: PEN-clubul, ICR, alte asociații.

2. Având în vedere că noi cititm de regulă proză străină, cred că marfa noastră de export ar trebui să fie proza. Dar dacă există niște nișe pe celelalte paliere, ar fi păcat să le ignorăm. Piesele dramaturgului Nicoletei Esinencu sunt traduse și jucate în mai multe teatre experimentale, poeții din Basarabia au fost editați în câteva antologii și reviste, unii autori, ca Em. Galaicu-Păun au cărți editate în Occident (în Germania). Romanul lui Iulian Ciocan *Inainte să moară Brejnev* este tradus în Cehia, o nuvelă este publicată, recent într-o antologie internațională...

3. Îmi vine greu să spun. Poate dintr-un soi de inerție (antologiile sunt în majoritate poetice), poate din comoditate: 30 de texte sau autori fac o antologie și se adună ușor, pe când 30 de prozatori buni găsești mai greu, iar 30 de texte pot să nu încapă...

4. În niciun fel. Fiecare scriitor s-a... autopromovat cum a găsit de cuviință. Partea proastă e că fiind din oficiu o guvernare promoscovită, prorusească, nici măcar o legătură cu literatura rusă nu s-a făcut pe filiera guvernamentală.

5. În Republica Moldova, nu există o instituție similară ICR-ului, care s-ar ocupa, inclusiv, de promovarea valorilor noastre culturale peste hotare. Astfel încât și astăzi fiecare scriitor își editează opera în alte limbi pe cont propriu sau prin intermediul unor asociații scriitoricești. Dar scriitorii din Basarabia nici în România nu prea sunt cunoscuți, așa că mai avem de construit și punți locale.

Valentina Tăzlăuanu, critic literar, eseistă, redactor-şef al revistei „Sud-Est Cultural" – revistă de artă, cultură, civilizaţie

– După declararea independenţei de stat din 27 august 1991, pentru scriitorii din Republica Moldova au devenit posibile recâştigarea identităţii naţionale (româneşti), sincronizarea cu literatura română contemporană şi manifestarea în spaţiul literar european. Ce credeţi că a însemnat, pentru scriitori, oportunitatea de a deveni cunoscuţi în România şi în Europa?

– Importantă a fost pentru noi posibilitatea sincronizării cu literatura română. Şi în *aceasta* văd adevăratul câştig. O nouă respiraţie pentru autorii vârstnici, un cadru de referinţă(literar, cultural) nesperat de benefic pentru cei mai tineri, unii chiar şcoliţi în România. Însă de la oportunitatea de a deveni cunoscuţi până la cunoaşterea lor reală scritorii basarabeni mai au probabil un drum de parcurs. Iar pătrunderea lor în Europa, cu excepţia unor întâmplări fericite, este o problemă şi mai dificilă.

Este prematur să vorbim despre o cunoaştere europeană a lit. basarabene de vreme ce nu suntem suficient de vizibili nici în spaţiul literaturii de limbă română. Este adevărat că în ultima jumătate de secol mulţi scriitori din Moldova (nu neapărat cei mai valoroşi, findcă în Uniunea Sovietică funcţionau alte criterii) au fost traduşi în limba rusă şi în limbile unor republici unionale. Tot prin filieră rusă autorii moldoveni au beneficiat de traduceri în volume aparte sau în antologii, în limbile unor ţări din fostul „lagăr socialist". Dar vorbim despre o nouă etapă şi de alte şanse…

– A fost valorificată îndeajuns acastă oportunitate? (Daca da – cum? Daca nu – de ce?)

– Au apărut mai multe cărţi de autori de-ai noştri şi antologii la edituri româneşti. Unele dintre ele au atras atenţia şi au fost chiar semnalate de către critică. Două edituri de la noi au scos acum câţiva ani o colecţie pe genuri în mai multe volume a literaturii basarabene din sec. XX (personal am semnat selecţia şi prefaţa la volumul de dramaturgie) care să o poată face cunoscută şi cititorului din România. Dar rămâne foarte mult loc de mai bine…

– Ce face, in mod concret, revista Sud-Est Cultural, pentru promovarea literaturii romane din Republica Moldova in Romania si in Occident?

– Revista noastră apare cu sprijinul ICR şi prin această filieră ajunge în ţările europene unde au fost deschise filiale ale acestei instituţii. Dar este o publicaţie culturală de profil mai larg care este citită în România mai ales în varianta ei electronică, iar dialogul cultural rămâne o componentă esenţială a proiectului nostru. Am editat mai multe numere speciale dedicate unor culturi aparte şi avem rubrici permanente axate pe diverse interferenţe culturale sau evenimente artistice internaţionale. De rând cu literatura noastră (proză, poezie, dramaturgie, eseu, critică literară şi de artă) publicăm frecvent traduceri din literatura lumii.

– Căror genuri literare le aparţin, în opinia dumneavoastră, „produsele"

scriitoricești (valoroase) ce se pretează cel mai bine „exportului literar”?

– Probabil, proza. Experiența noastră este mai puțin relevantă, dar se pare că ea se citește mai mult.

– De ce in antologiile publicate peste hotare prezenta textelor poetice este preponderentă?

– În mod paradoxal, deși poezia se consideră mai greu traductibilă în alte limbi, de multe ori poeții se traduc între ei și asta explică frecvența antologiilor de poezie.

– A influențat, în vreun fel, regimul politic comunist reinstalat la putere între anii 2001 – 2009 încercările de afirmare a scriitorilor basarabeni, peste hotare? Dar schimbarea (și relativa normalizare a) climatului politic, din 2009?

– Regimul comunist a funcționat *paralel* cu problemele scriitorilor basarabeni. Nu a existat și nici nu există vreun program de stat de promovare a literaturii autohtone în străinătate, nici mijloace pentru asta. Nici la nivel local nu se face mare lucru pentu promovarea autorilor. Câte ceva încearcă să realizeze Uniunea Scriitorilor dar nu prea are sprijin. Relativ recent PEN clubul Moldova a editat cu sprijinul unei fundații străine un almanah în limbile engleză, franceză și germană care și-a propus să fie o carte de vizită a literaturii basarabene orientate spre Occident. Totul se rezumă la inițiative particulare. Deocamdată cel puțin.

– Ce demersuri, ce politici culturale credeți că ar reuși să transforme literatura valoroasă a scriitorilor basarabeni în parte semnificativă și vizibilă a literaturii europene?

– Este nevoie de o politică culturală pe termen lung. Cine să și-o asume? Pe de altă parte, penuria economică e prea mare ca să poată fi pusă în aplicare. Iar în altă ordine de idei, pentru a deveni vizibilă această literatură a noastră trebuie să devină ea însăși semnificativă și să prezinte interes pentru publicul cititor european.

– Este posibil acest lucru doar prin efortul individual al scriitorului?

– Da, probabil. Deocamdată așa se și întâmplă. Dar nu fiecare scriitor bun știe să-și promoveze opera. Mai degrabă cei mediocri sunt foarte harnici.

Iulian Ciocan, prozator, redactor-asociat la revista „Contrafort”, jurnalist la Radio Europa Liberă (fragmente)

– După declararea independenței de stat din 27 august 1991, pentru scriitorii din Republica Moldova au devenit posibile recâștigarea identității naționale (românești), sincronizarea cu literatura română contemporană și manifestarea în spațiul literar european. Ce a însemnat, pentru dumneavoastră, oportunitatea de a deveni un scriitor cunoscut în România și în Europa?

– De fapt, nu sînt un scriitor cunoscut în România și în Europa, ci mai degrabă cunoscut pe alocuri, în doze homeopatice. Oportunitatea există, firește, și asta e minunat, dar s-o valorifici nu e deloc ușor. Bineînțeles că,

fiind un scriitor care scriu în română, îmi doresc să fiu promovat și publicat în România. Apoi, România ar trebui, probabil, să fie pentru scriitorul basarabean „o fereastră" spre Europa și spre lume. Din păcate, lucrurile se mișcă greu în această privință. Impresia mea, subiectivă, firește, e că România nu prea are timp pentru basarabeni, ea ocupîndu-se de promovarea propriilor scriitori în lume. Haideți să vedem cîți scriitori basarabeni sînt promovați de editurile importante din România la Tîrgurile de Carte internaționale, cîți dintre ei sînt propuși pentru o posibilă traducere... Sînt mulți? Mă tem că nu. Bunăoară, eu am publicat un roman la Polirom. Credeți că Polirom mi-a promovat romanul în vederea unei traduceri? Să fim serioși! A trebuit să mă remarce, întîmplător, traducătorul Jiri Nasinec, ca romanul să-mi fie tradus în cehă.

– *Care au fost cele mai recente experiențe pe care le-ați trăit ca scriitor român din Basarabia, în „periplurile" literare prin lume?*

– În recentele mele călătorii în SUA și Cehia am înțeles un lucru foarte important. Deși Moldova e o țară aproape necunoscută, tu, ca scriitor român din Basarabia, poți să interesezi un public străin. După lansarea antologiei Best European Fiction 2011, la New York, au existat mai multe ecouri pozitive în presa străină care remarcau umila mea prestație.

Un articol chiar se intitula *From Moldova to Pakistan*. Autorul, un critic american, vorbea despre curiozitatea pe care i-a trezit-o discursul solului din Moldova. În Cehia, am fost surprins să aflu că primul meu roman s-a vîndut mai bine decît în România. Primul tiraj s-a epuizat în doar cîteva săptămîni. De unde supoziția că basarabeanul ar putea să se impună în România mai lesne dacă se va impune în străinătate. Problema e că pentru a „cuceri" străinătatea el tot de ajutorul instituțiilor culturale române are nevoie, întrucât cele din RM sînt ca și inexistente.

– *V-a încercat vreodată „complexul provincialismului"?*

– Nu am simțit așa ceva niciodată. Profesorii mei din Brașov mi-au cultivat respectul pentru „descentralizarea" literaturii, pentru rolul provinciei. Nu contează unde scrii, ci CUM scrii. Dimpotrivă, sînt mîndru că sînt un scriitor român din Basarabia, că am o voce distinctă, că pot să valorific diferența în plan literar. Să fiu un „provincial" basarabean e o imensă șansă pentru mine ca scriitor. Din păcate, asta nu pot s-o înțeleagă unii scriitori români, captivi ai unui complex de superioritate.

– *A influențat, în vreun fel, regimul politic comunist reinstalat la putere între anii 2001 – 2009 încercările de afirmare a scriitorilor basarabeni, peste hotare? Dar schimbarea (și relativa normalizare a) climatului politic, din 2009?*

– Atît fosta guvernare comunistă, cît și actuala guvernare democratică habar nu au de afirmarea scriitorilor basarabeni peste hotare. Statul moldovenesc e preocupat de exportul de politicieni, nu de promovarea scriitorilor. Și dacă de scriitorii - tribuni mai vîrstnici guvernanții au auzit, de

cei din generația mea nu știu mai nimic. De aceea, în plan literar, schimbarea climatului politic nu ne-a ajutat prea mult.

– Ce demersuri, ce politici culturale credeți că ar reuși să transforme literatura valoroasă a scriitorilor basarabeni în parte semnificativă și vizibilă a literaturii europene?

– Mai întîi ar trebui să ne lămurim cine stabilește ce e literatura valoroasă din Basarabia? Pentru că există riscul să exportăm tot felul de mediocrități care sînt aici cîtă frunză și iarbă. Decît să promovăm orice, mai bine nu facem nimic.

Altminteri, ar trebui ca scriitorii basarabeni valoroși să participe la mai multe reuniuni literare, să stabilească legături cu colegii de breaslă din toată lumea. Sînt foarte bune proiectele de felul Almanahului literaturii basarabene coordonat de Vitalie Ciobanu. Proza mea, Auntie Frosea, selectată pentru Best European Fiction 2011, a fost preluată din acest almanah. Dar pentru asta e nevoie de bani. Iar acești bani trebuie găsiți dincolo de frontierele Basarabiei, pentru că statul moldovenesc e așa cum v-am zis mai sus.

– Este posibil acest lucru doar prin efortul individual al scriitorului?

– Deocmdată nu. E foarte greu, cel puțin.

Bibliografie (selectiv)

Bibliografie generală

LEFTER, Ion Bogdan, *Scriitori români din anii '80-'90,* dcționar bio-bibliografic, vol. 1-3, Editura Paralela 45, Pitești, 2000-2001.

SIMION, Eugen, coord., *Dicționarul General al Literaturii Române*, coordonator general, vol. 1 -7, Editura Univers Enciclpoedic, București, 2004 -2009.

ZACIU, Mircea; Sasu, Aurel; Papahagi, Marian, coord., *Dicționarul scriitorilor români*, volumul I (A-C), Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.

Bibliografie critică

În volume

CIMPOI, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Editura ARC, Chișinău, 1996.

MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

MINCU, Marin, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea,* Editura Pontica, Constanța, 2007.

SIMUȚ, Ion, *Incursiuni în litratura actuală*, Editura Cogito, Oradea, 1994.

SIMUȚ, Ion, *Europenitatea romanului românesc contemporan* (Editura

Universității din Oradea, 2008.
ȘTEFĂNESCU, Alex., *Istoria literaturii române contemporane: 1941 – 2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005.

În periodice

ȘTEFĂNESCU, Alex., *Texte cu argint viu* (despre poezia Irinei Nechit), „România literară", nr. 30/ 2006.
ȘTEFĂNESCU, Alex., *Aureliu Busuioc. Un scriitor sceptic față de propriul lui scris*, „România literară", nr. 41/ 2008.
ȘTEFĂNESCU, Alex., *Critica literară și cauza limbii române* (articol despre Mihai Cimpoi), „Cultura", nr. 264/ 11. 03. 2010.
SIMUȚ, Ion, *Ieșirea în larg a romanului basarabean*, „România literară", nr. 42/ 2004.
SIMUȚ, Ion, *Ieșirea în larg a romanului basarabean* (II), „România literară", nr. 43/ 2004.
SIMUȚ, Ion, *George Meniuc*, „România literară", nr. 15/ 2005.
SIMUȚ, Ion, *Un romancier basarabean*, „România literară", nr. 18/ 2005.
SIMUȚ, Ion, *Vârful ierarhiei în proza basarabeană*, „România literară", nr. 20/ 2005.
SIMUȚ, Ion, *Un roman comic izvodit dintr-o snoavă*, „România literară", nr. 26/ 2005.
SIMUȚ, Ion, *Există o critică regională*, „România literară", nr. 27/ 2005.
SIMUȚ, Ion, *Ieșirea din provincialism*, „România literară", nr. 28/ 2005.
SIMUȚ, Ion, *Regiunea Literară Autonomă Basarabia*, „România literară", nr. 36/ 2005
SIMUȚ, Ion, *Măr de ceartă, la Chișinău*, „România literară", nr. 45/ 2005.

e-Bibliografie

http://social.moldova.org/news/anul-grigore-vieru-initiativa-o-carte-de-poezii-pentru-fiecare-copil-205523-rom.html
http://www.poezie.ro/index.php/article/52580/Literatura_moldovean%C4%83_%C3%AEntr-o_revist%C4%83_literar%C4%83_austriac%C4%83
http://www.evenimentul.ro/articol/prima-antologie-in-limba.html
http://culture.projects.deeplace.md/node/562
http://www.sud-est.md/raft/2001/raft_8.html
http://www.stiinta.asm.md/htmls/literatura/literatura.htm
http://js.mesagerul.ro/2010/01/25/anul-grigore-vieru

Oliv Mircea

Creangă dinspre arhetipuri transilvane

Originea transilvană după mamă a lui Ion Creangă e legată de Ștefan Creangă, emigrat, susțin documentele, la 1763 din comuna Ilva Mare, județul Bistrița Năsăud și stabilit la Pipirig. Se ajunge pe firul descendenților la David Creangă, căsătorit cu o descendentă, și ea, de emigranți bistrițeni de pe Valea Șieului, Nastasia. Aceștia sunt bunicii, respectiv părinții Smarandei. Rădăcina cărturărească a neamului e și mai veche și începe cu episcopul Pahomnie de la Gledin, de curând canonizat, născut cum spuneam, în satul bistrițean Gledin și cu strănepotul acestuia, Mitropolitul Iacob Stamati, cărturar și vrednic slujitor al Bisericii. Fac aceste sublinieri pentru a circumscrie ideea, că o elită spirituală transilvană, nord-transilvană se află mereu în căutarea centrului. Transilvania a fost o provincie în căutarea centrului concentrîndu-se la acel moment pe elite, din motive probabil militare, probabil de dominantă confesională, emigrarea vârfurilor sale către Moldova, se petrece în așa fel încât nucleul acesta de pe Valea Șieului și de la Ilva transmigrează, pleacă undeva în Moldova și întemeiază aici așezări care merită și sper că vor fi studiate.

Din păcate, această cercetare antropologic vorbind, nu a fost încă efectuată. Ilie Boca îmi spunea zilele trecute că la Botoșana sunt familii, clanuri întregi ale familiei Creangă venite din Ilva Mare, că sunt cumva purtători de „conformație tip" etică, ca să folosesc un limbaj oarecum apropiat de ceea ce ar trebui numit, ceea ce W. Iaeger numește în „Paideia" sa „conformația tip", adică aceea care se formează și se transmite și într-un fel, aș putea spune, de fapt „desenează" „arbitrariul cultural" care se duce dintr-un loc în alt loc dînd consistență și stil relațiilor interpersonale și sociale.

În legătură cu Creangă și cu tema pe care cu atâta generozitate o puneți și o punem de fapt în discuție aici în aceste zile, aceea a geniului - este Creangă acela? - este Creangă, acela care surprinde „ingenium"-ul atât de bine, încât cunoașterea lui asupra lumii pe care o descrie el este cunoaștere nemijlocită?, deoarece cred că până la urmă aceasta este problema geniului, faptul că el creatorul ca „persoană" are acces la *cunoaștere nemijlocită*. Sigur că eu o să vă propun, dacă aveți puțin răbdare, să facem o abordare atentă atît din perspectiva psihologiei individuale și diferențiale cît și din perspectiva psihologiei arhietipurilor, a parcursului lui Creangă, până când el din punctul meu de vedere, devine unul dintre notabilele *personaje tragice* ale culturii românești.

E limpede din această perspectivă că spița aceasta de descălecător transilvan de oameni de la munte din Ardeal, cum ziceam și spița necontenit primitoare

a țăranilor din Moldova se-ntâlnesc și „conformația tip" sau „nucleul fix", cum spun psihologii, Noam Chomsky în principal, e preluată și ea va intra într-o emergență pe care în mod normal pe o schemă de psihologie, aș dori să o descriu.

„Amintirile din copilărie" nu fac altceva decât să descrie acest parcurs care e un parcurs în care se pot nota câteva dintre etapele principale după cum urmează: mai întîi psihologii numesc egocentrismul radical, acel comportament pe care copilul îl are între doi și șase ani cumva cu un centru pe vârsta de trei ani, dar care merge până la apariția „instituțiilor" în viața lui și mă gândesc aici la școală, la învățător, la biserică, la formele de viață oarecum instituționalizate. Ce altceva decât psihologic vorbind, exprimă Creangă în „nu știu alții cum sunt, dar eu când mă gândesc"… Aceasta nu este cred decât o formă literară, superior exprimată a egocentrismului radical. Tot ceea ce urmează după acesta până în jurul vârstei de 16 ani, dacă refacem biografia lui Creangă, nu e altceva decât modul în care Creangă descrie *strategiile narative de descentrare* pe care el le folosește și le trăiește. Toate întâmplările biografiei lui pe care și le amintește și o să vă propun să citiți „amintirile" lui Creangă în acest context, cel al strategiilor de descentrare.

Există un moment în care ereditatea lui transilvană e profund marcată - constatăm că e marcată negativ - de dorința mamei ca el să plece din sat, să devină „burghez" și la oraș să-și schimbe statutul. Aici cred că e foarte puternic marcat, în ereditatea lui transilvană. Dorința mamei e una peste care în general nu se poate trece și sigur, el duce ca pe o povară această încărcătură extraordinară de sarcină afectivă pe care o primește. Ceea ce se-ntâmplă mai departe și psihologia arhetipurilor descrie acest parcurs, e momentul marilor alegeri. După momentul de *alocentrism radical*, care după cum vă spuneam, survine în jurul vârstei de 16 ani apar alegerile. Care sunt alegerile de profesiuni ale partenerului de viață, alegerile în general, a modului în care dorești să trăiești și care d in punctul meu de vedere, analizate pe o grilă a reușitei sau nereușitei, sunt alegerile nereușite ale lui Creangă, care îl pun într-o situație de inconfort sufletesc extraordinar și continuu. Cum se pregătește omul să trăiască cu acest tip de inconfort? Omul care refuză cariera monahală, are serioase frâne interioare în acest parcurs și ajunge până la urmă refuzat de mediul familial pe care și-l creează și în care constată încet-încet că a eșuat. Cum anume se pregătește acest om ca, după cum spune Carl Gustav Jung - după parcursul lui am refăcut această schemă - în jurul vârstei de 30 de ani să-și câștige sau să-și piardă sufletul? Așa spune Jung, în psihologia lui, a arhetipurilor și mai ales în studiul despre arhetipul basmului, că persoana își completează zestrea firească pe care o are cu sufletul pe care îl câștigă sau îl pierde în jurul vârstei de 30-33 de ani. Acesta este momentul în care practic Creangă îi declară un amor nebun lui Mihai Eminescu. Creangă rămîne pînă la sfîrșitul vieții atașat de prietenia lui Eminescu și acest aspect merită văzut cu inteligența și rafinamentul observației pe care un literat le are. Avem aici

nevoie de observația structurilor narative și a modurilor de compunere a textului și a universului imaginar. E de văzut toată această țesătură, care nu e doar o simplă țesătură psihologică sau de arhetipuri, ci până la urmă această țesătură reprezintă o viață, viața unui spirit creator.

Cercetând din acest punct de vedere, această personalitate atît de complexă a lui Ion Creangă, m-am întâlnit cu un text pe care nu l-am auzit evocat aici și de care eu m-am atașat foarte mult. Este un text al lui Mircea Vulcănescu, care se cheamă „Ion Creangă văzut de generația actuală" și din care cel puțin câteva accente semnificative merită subliniate. Din punctul meu de vedere, ar merita aici din perspectiva pe care ne-o propune Mircea Vulcănescu, să analizăm imaginea publică a două persoane care apar la un moment dat la „Junimea" Titu Maiorescu și Creangă. Imaginea publică și de intelectual e una proeminentă în cazul lui Titu Maiorescu și una secundară, de decor cumva a lui Ion Creangă. În timp, imaginile acestea își schimbă încet - încet raportul. Creangă devine astăzi *marele personaj* și până la urmă cum zice destul de obraznic Mircea Vulcănescu aici în text, Titu Maiorescu are între altele meritul că i-a promovat pe Creangă și pe Eminescu.

Eminescu și Creangă sunt „junimiștii" care au depășit granițele Junimii, ei sunt cei care constituie obiectul de studiu al literaturii și atunci dacă asta-i adevărat, totul trebuie reevaluat. Cred că e important să vedem mai departe cum evoluează viața lui Creangă și interpretarea lui Creangă față de Eminescu, de Maiorescu, față de „Junimea și de societatea burgheză a Iașului".

Sigur că, opera lui Creangă poate fi privită din perspectiva ateismului ei despre care s-a vorbit și el a și fost comentat din punctul acesta de vedere, chiar Eminescu o făcea când îl considera la un moment dat un ateu voltaireian, făcea o trimitere așa cumva fugară, sau, din perspectiva cealaltă și poate aceasta este perspectiva cea mai complexă dintr-un unghi al lui Rabelais, ca un rafinat estet al trăirii până la urmă.

Ceea ce merită însă subliniat, cred eu, e următorul fapt: Creangă e unul dintre marii scriitori europeni care câștigă spațiul public dezvăluindu-și intimitatea și salvându-se prin propria lui intimitate. Până la urmă, dacă ceva l-a salvat pe Creangă este prietenia lui cu Mihai Eminescu.

Aceasta era o intimitate ascunsă, era o problemă a intimității lui absolute, nu? „*Vino frate Mihai, pentru că altfel aici mă simt străin*". „Amintirile", ce sunt ele altceva decât intimitate, să zicem exhibată? Deci o formă de „extimitate"ca să vorbim în termeni psihanalitici. „Amintirea", din punctul de vedere al unei cercetări psihologice serioase, este într-adevăr cum s-a spus aici, evocare a faptelor trecute, care nu sunt întâmplătoare. Selecția de semnificații a lui Creangă a fost una genială, nu? Semnificațiile devin expresive în timpul următor, într-un timp expresiv care nu mai este legat efectiv cu timpul cronologic în care se desfășoară evenimentul ca atare.

Mircea Vulcănescu ne propune o etapizare a vieții și a creației lui

Creangă – dar a vieții în principal – în trei etape. El zice că există o etapă a *înrădăcinării în copilărie*, în „*habitusul copilăriei"* pe care Creangă îl trăiește efectiv, apoi apare „icoana suferințelor", cum o numește el și care e legată de *dezrădăcinarea* și *răstignirea* lui Creangă și o a treia, cea *a transfigurării* și *a reînrădăcinării lui în cultură*.

Deci „„Amintirile" lui scrise după granița aceea de 30-33 de ani despre care vorbim, ani la care îți pierzi sau îți cîștigi sufletul, ba chiar la 44 de ani, reprezintă *transfigurarea lui*, *reînrădăcinarea* care până la urmă îl salvează. Să nu uităm că transfigurarea și reînrădăcinarea sunt contemporane, gesturile inițiatice și gesturile de consacrare sunt contemporane cu momentul în care el „transmută" satul lui la marginea Iașului, pentru că bojdeuca lui, Țicăul lui, nu e altceva decât aducerea Humuleștiului acolo la margine și în economia căruia el își construiește un habitus, în care dacă vreți, țăranul din el încercă să-și păstreze țărănia.

Sigur că analiza făcută de M. Vulcănescu este extrem de atentă și până la urmă crudă. Vulcănescu analizează atent modurile lui Creangă de integrare în sat, modurile de dezintegrare a imaginii acesteia, despre sat, despre locul natal, despre ingeniumul pe care trebuie să-l părăsească și sigur, după aceea revenirea tîrzie la habitusul sătesc. În tot acest timp, Maiorescu rămâne cumva spectator. E spectatorul care adevărat, îi face foarte mari servicii lui Creangă, îl integrează la „Junimea"; cred că e conștient de faptul că Ion Creangă nu se simte bine acolo la „Junimea" și apoi asistă cumva la momentul în care Creangă deși devine membru al Consiliului Permanent al Instrucțiunii, dus acolo de Vasile Conta, el intră într-o suferință destul de mare, într-o retragere, într-o depresie în care revine obsesiv la acest laitmotiv acest final de scrisoare către Eminescu: „*Vino frate Mihai, fără tine mă simt străin"*. Părerea mea e că până la urmă de această componentă tragică a existenței lui Creangă (dacă vreți să găsim și vinovați în această poveste pe care am încercat să v-o spun) e ereditatea lui maternă, e ereditatea lui transilvană, e Transilvania din el dacă vreți, care în același timp până la urmă împărtășea o soartă asemănătoare celei a lui Creangă, Transilvania este și va rămîne încă multă vreme provincia care își caută centrul. Această poveste pe care v-am spus-o, nu vreau în mod special să fiți de acord cu mine, e un mod în care poate fi înțeles Creangă, ca un enorm scriitor pe care trebuie să îl știm bine, să-l citim și să-l iubim...

* * *

Elvira Sorohan:

Creangă este foarte important pentru noi. În sufletul basarabeanului de astăzi îl găsim pe Creangă așa cum a fost învățat la școală, așa cum l-a impus ideologia, sau îl găsim pe Creangă cel adevărat?

Maria Șleahtițchi:

Este Creangă cel autentic, Creangă cel adevărat, pentru că începând cu 1955 se spune că este un clasic al literaturii moldovenești, iar din 1989 încoace este clasic al literaturii române și bibliografia, studiile care influențează felul cum se vorbește în manuale despre Creangă, sunt românești. Lucrurile s-au schimbat în totalitate.

Gheorghiță Geană:

Ivan Turbincă a avut cumva o receptare aparte între scrierile lui Creangă? Știu că există și această viziune că ar simboliza granițele imperiului rus. Este o interpretare geo-politică și vreau să știu dacă a existat vreo cercetare în sensul acesta?

Maria Șleahtițchi:

S-a scris un studiu destul de serios al lui Constantin Popovici în 1967, care se numea „Creangă și basmul slavilor de est", în care încearcă să demonstreze că motivul din Ivan Turbincă circulă foarte mult în folclorul bielorușilor și rușilor. Și exemplifică acolo cu o poveste care circulă în folclorul slavilor, care se numește „Soldatul și moartea". Autorul analizează mai multe povești și vede cum circulă motivele acestea, iar concluziile acestui studiu destul de întins, de 300 de pagini, sunt că, deși are un personaj rus în centru, Ivan Turbincă, Ion Creangă creează atmosfera românească, moldovenească îi spunem noi. Deși are un personaj rus, el nu aduce atmosfera slavilor, ci împământenește povestirea și face o poveste absolut autentică, pentru cultura noastră.

Știm cum circulă motivele folclorice și la slavii de sud, de pildă. Dar, pentru perioada proletcultistă, până în 1955, există tot felul de exagerări. Interpreții rău voitori și falsificatorii operei lui Creangă demonstrează, spre exemplu, că rusismele din *Ivan Turbincă* sau din *Soacra cu trei nurori* sunt un semn al deosebirii dintre limba moldovenească și limba română.

Dan Hăulică:

Eu vreau să vă felicit pentru coerența în parte neașteptată, în parte urmărită lucid, pe care a avut-o această sesiune. Mă apropiasem cu o mică îndoială, mi se părea că o să cădem astăzi în pedanterii bibliografice, sau în tehnicisme legate de problema transcrierii ori de chestiuni care să ne țină în litera, dacă vreți, a lucrurilor, să ne îndepărteze de țelul propus. Or, dimpotrivă, s-a degajat din aceste expuneri o apropiere respectuoasă față de literă, însă înțeleasă ca un prag expresiv, ducând spre înțelesuri cu mult mai grave. Vorbea așa de bine profesorul Ungureanu despre *era abecedarelor*, eu am avut sentimentul că trăim ceva mai angajant decât constatarea unui palier cronologic. Intuiția îmi revela o adevărată *epică* a literelor și a alfabetului. E un lucru care, într-adevăr m-a impresionat. Știți spirite înalt responsabile nu recuză asemenea înnodări

de perspective. Spania, de pildă, își croiește momentul ei culminant, 1492, pe 3 planuri: recucerește Granada, își integrează granițele naturale și unitatea statală. Dar expandează totodată atunci idealul și potențialul extraordinar de forță umană de care dispunea țara, căci este anul marcând exordiul descoperirilor lui Columb, aurora aventurii americane. Și, coincidență deloc întâmplătoare, evenimentele istoriei obiective se încununau cu o mare izbîndă filologică, apariția gramaticii spaniole a lui Antonio de Nebrija; deci țara își adâncea mântuitor ființa prin limbă. Și eu cred că, la rândul ei, toată epica aceasta între fruntariile dumneavoastră devine exaltantă, dacă a putut zămisli o polemică istorică în jurul lui G, a unei litere, a unei transcrieri. Ar trebui să faceți din asta – nu glumesc, ar fi un lucru de scris, de exploatat – o metafizică a semnului și a literelor. Noi vă admiram când v-ați luptat cu atâta eficiență înaintea noastră, înainte de '89, pentru cauze ca în primul rând aceasta, a expresiei și a scrisului cu litere latine, dar iată că acum ies la iveală lucruri mai vechi, de o dură pregnanță. Din ce ne-ați povestit despre întâmplările din Transnistria, despre oameni care au plătit cu viața dorința de a răzbate în claritatea transcrierii latine, se constituie un nobil memorial. Aveți numele lor, al tuturor, asta ar merita un fel de spital solemn, pentru că este într-adevăr un caz rar. Când atâția ignoranți ne acuză de ușurătate, culpabili că n-am avea destulă continuitate, asta arată, dimpotrivă, atașament nescăzut față de valori perene. Cred că într-adevăr aveți rațiuni pentru a-i iubi temeinic pe acești martiri ai limbii.

Pe de altă parte, ideea unui autor *neromân*, inept vehiculată a propos de Creangă, dincolo de Prut, nu merită decât deriziune. Tot ce îl definește esnțial pe Creangă ne aparține, sub aparențe de particularism dialectal, expresia aparține unui fond mai vechi și mai ales unui fond larg popular. Ne-ar trebui și din punct de vedere lingvisticcurajul unor analogii îmbrățișând larg secolele. Vorbeam despre Nebrija despre marile exemple, fără de care n-ar fi de neconceput umanismul spaniol și viitorul fabulos succes al lui Cervantes. Autorul lui „Don Quijote" atinge performanțe prodigioase cu o sintaxă în stare a reface, pentru standarde ale creativității moderne, tot ce era mai dificil, mai bogat în latină. La nivelul constitutiv al expresiei, reușita este extraordinară, o logică nobilă desfide dificultatea, o caută și în același timp îi rezistă. Deasemeni cele mai complexe analize de sintaxă românească se pot face pe textele lui Creangă. Acolo se vede biruința acțiunii umanistice, nu numai în elaborarea lui Odobescu în stilistica perioadelor planturos desfășurate, livresc anunțate, dar și în surpriza ludică de a te preface ignorant când plonjezi în niște resurse într-adevăr fundamentale. Acesta este și avantajul discuției noastre, ea învederează că exegeza lui Creangă e un șantier deschis.

Aici ar trebui și o mânuire mai sveltă a conotațiilor de ordin documentar, scoțându-l pe Creangă din statura compactă, de lut, arbitrar atribuită țăranului român. Firea acestuia nu exclude și întrezăriri de melancolie, accentele de

acest gen, a propos de Cetatea Nemțului, au respirația lor, dincolo de aria ticurilor literare, de contagiune romantică. Incontestabil, însă, resortul de căpetenie al acestei fizionomii creatoare, cel care-i comandă originalitatea rămâne puterea neînfrântă a râsului. Cu cât sunt mai nestăvilite zguduirile acestei terapeutici, cu atât mai tranșant definesc paradoxala înțelepție proprie lui Creangă. Nu-l uit, dealtminteri, pe Cioran care, voind să-l caracterizeze imbatabil pe un alt Moldovean, până la adolescență ieșean, văr bun cu Teodorenii, cu Ionel și Păstorel, apăsa asupra unei trăsături ce nu-mi apăruse atât de frapant când personajul îmi îngăduise a-l vizita. Era vorba despre filosoful modern al energiei, Stéphane Lupasco, multă vreme contestat, azi figurând printre temele de doctorat la Sorbona. Cioran nu-și precupețea o uimire admirativă, când ămi evoca forța acestui râs salutar, la cugetătorul pornit dinspre meridiane moldave: „n-am auzit pe nimeni râzând astfel, total, așa de puternic!" Un energetism analog se răspândește, tonitruant, și din formula sufletească a lui Creangă; imprimă date *înnăscute*, temperamentale, dar și o dinamică aparținând opțiunilor conștiente ale artistului.

Cât despre vectorul ardelenesc al spiței sale, de care s-a ocupat aici în chip judicios Mircea Oliv, el ne poate pune în gardă, util, împotriva tentațiilor interpretative cedând unor complezențe sociologice, și unor așteptări prea lesnicioase, dominate de spectrul dezrădăcinării. În cazul lui Creangă, țărănia nu obligă la stagnare și nici nu devine vulnerabil delicvescentă, ca o materie amenințată de fatală disoluție. Slavici este totdeauna mai psihologic decât Creangă, dar are o originalitate uscată, pe când în Creangă există o explozie interioară, sensibilă până la nivelul imediat celular, dar și la scara întregului. Îmi îngădui să cred că ar trebui să ne păzim noi înșine, revalorificându-l, de stilizări ce operează pauperizant, căci, vrând să-l facă numaidecât monumental, îi răpesc vitalitatea. Și până la urmă acea distincție, de sorginte eminesciană, între spiritul, căruia i se întâmplă mai curând să fie rău, și geniu, care nu poate fi rău, rămâne esențială. Există o bunătate funciară în lume, care se valorifică în asemenea specimene umane, ea depășește și condiționarea socială și circumstanțialul unor raporturi care s-au arătat defavorabile lui Creangă. Asta intră într-o determinare hotărâtă sus, deasupra capetelor noastre.

Cornel Ungureanu:

Problema este a găsirii întregului înțeles al tuturor scriitorilor și tuturor direcțiilor literare din Republica Moldova. Sunt multe, sunt importante, fără îndoială, unele nume ies la iveală mai repede, altele mai încet. A apărut ideea că românii nu mai știu să râdă, românii au devenit o lume posomorâtă, de asta lucrarea doamnei profesoare Sorohan a avut un pas important pentru înțelegerea valorii lui Creangă. Trebuie să învățăm să recitim o anumită literatură și să recitim câțiva scriitori fundamentali. Pierdem mereu, pierdem această literatură a țăranilor, care, în spatele operei lui Creangă, există în Bucovina, în

Banat, o literatură țărănească absolut extraordinară. Aș fi putut veni cu Toader Hrib și cu mulți alții... Trebuie să ne recuperăm și să ne redescoperim valorile, acest întreg al culturii. Creangă e o ofertă pentru regăsire.

Gheorghiță Geană:

În ceea ce privește relația lui Eminescu cu Creangă, e tulburătoare această relație, în primă instanță ea este un paradox, un afront la tipologia umană pentru că erau două temperamente diferite, două minți diferit structurate, Eminescu era un om cultivat, asimila filozofia germană, Creangă era un om care își păstrase condiția lui rustică, dar e de reflectat mai mult la ceea ce i-a unit și probabil că i-a unit o anumită sinceritate și cred că dorința de moralitate absolută, de sinceritate absolută și puritatea sufletului lor. Fiecare dintre ei, și Eminescu, și Creangă, erau niște suflete curate și cred că pe acest teren s-au întâlnit și au reușit să comunice prin această rezonanță profundă de puritate sufletească și morală.

Altminteri, drama lui Creangă a fost dislocarea lui din sat. Am trăit poate mai mulți această dramă, unii au trecut mai ușor peste ea și s-au adoptat mai ușor la viața citadină, alții au rămas cu un tezaur și cu un fond rustic greu asimilabil de către modul de viață citadin. Ce mă interesează pe mine în ceea ce privește translația lui Creangă din modul de viață rural sau din satul lui, din spațiul geo-cultural al Humuleștiului, în spațiul geo-cultural al Iașului, a fost chiar locuința lui, bojdeuca. Bojdeuca, după câte știu, am văzut-o cândva, o s-o vedem acum, avea două camere, una dintre ele avea pe jos cu lut. Mie bojdeuca lui Creangă și mișcarea aceasta de translație îmi aduce aminte de translația la o altă scară semnificativă, dar structural vorbind e același tip de translație, aceea a lui Brâncuși în inima Parisului, care și-a făcut acolo un atelier în care și-a dus câteva dintre obiectele din Hobița din Oltenia lui originară și din cultura lui țărănească arhaică.

Tot aici vreau să mai rămân, cred că pe Creangă l-a modelat limba. Chiar dacă a avut origini ardelene, el s-a crescut în graiul moldovean și asta l-a modelat și aici mă gândesc chiar la formula lui Eminescu: „nu noi suntem stăpânii limbii, ci limba e stăpâna noastră". Creangă s-a modelat stăpânit fiind de graiul moldovenesc.

Maria Șleahtițchi:

Voi puncta două lucruri: nu aș vrea să plecăm de aici și să rămâneți cu impresia că așa cum am arătat că a fost receptat Creangă în primul deceniu postbelic, se receptează și astăzi. Ce s-a spus, a fost combătută cu studii foarte serioase de literatură comparată, de studiul stilisticii limbii lui Creangă. Vă rog să rețineți, căci e important pentru mine.

Cred că trebuie să ne pronunțăm și să fim foarte atenți asupra occidentalizării vulgare a discursului și a politicilor care se fac în școală și în

manuale. Mi-au spus studenții mei, după seminariile care se fac, că nu mai poate fi introdus Creangă în manuale cu „Capra cu trei iezi" pentru că acolo se cultivă cruzime și atitudini rele față de animale. Asta este o prostie, dar să știți că aceste politici vin peste noi.

Și o informație utilă, a apărut o bază de date foarte importantă, „Ion Creangă", elaborată de două biblioteci, Biblioteca din Piatra Neamț și Biblioteca „Ion Creangă" din Chișinău, un foarte util instrument de lucru pentru documentare.

Teodora Stanciu:

Doamna Sleahtițchi, domnul Nicolae Manolescu tocmai despre asta a vorbit la Revista Literară Radio de acum vreo două săptămâni, că nici vorbă de cruzime la Creangă și că ar trebui să fim atenți la spectacolele ce se pun acum în scenă în America, unde cruzimea întrece orice fel de măsură. Dacă nu este izbit de perete unul dintre personajele ce se desfășoară pe scenă, așa încât sângele să curgă șiroaie, înseamnă că nu e perceput de spectatori. Și dau un exemplu pentru cum funcționează de fapt tiparul receptării. La un spectacol la Teatrul „Ion Creangă", „Capra cu trei iezi", s-au gândit regizorii, actorii, că ar fi bine să nu-i violenteze prea mult pe copii și, în urma înghițirii iezilor de către lup, acesta să pocnească la un moment dat și să dea drumul înapoi iezișorilor. Ei bine, în momentul în care a pocnit burta lupului copiii s-au speriat, mulți dintre ei au început să plângă și au vrut să plece din sală pentru că știau basmul. „Se sparie și gândul"... asta înseamnă până la urmă să-l deformezi pe Creangă.

Oliv Mircea

Comunicări, intervenții

moderator: Lucia Cifor

Sorin Lavric

Geniu, daimon și stihie la Creangă

Toate luările de cuvînt de pînă acum sugerează că Ion Creangă a fost un geniu și senzația mea e că premisa pe care sîntem invitați s-o îmbrățișăm tacit e că Ion Creangă chiar a fost un geniu. Îmi amintesc, din discuțiile de ieri și de astăzi, cînd doamna Cifor, domnul Ion Pop, doamna Elvira Sorohan au vorbit despre geniu și au făcut teoria conceptului de geniu, fără să pună în legătură personajul, prozatorul Ion Creangă cu noțiunea de geniu. Și atunci merită să mă întreb: în ce măsură Ion Creangă a fost un geniu?

Îmi amintesc că ieri, la începutul colocviului, domnul Eugen Simion spunea că, până la urmă, în literatura română nu sunt decît două nume care în mod indubitabil au fost atinse de aripa geniului, și aceia sunt Eminescu și, pe alocuri, în clipele lui privilegiate, Călinescu. Despre acești doi scriitori putem spune că negreșit au avut geniul în ei. Putem să spunem același lucru despre Creangă? În cele ce urmează, voi contesta această idee. Mă îndoiesc că Ion Creangă a fost o putere demiurgică în literatură, și când spun asta nu am deloc de gând să intru în matca acelei logici demistificatoare care pune sub semnul îndoielii tot ce înseamnă mitul și legenda unui scriitor în literatură, mergând, de pildă, pe matca pe care a pomenit-o ieri domnul Eugen Simion în privința lui Adrian Marino, care contesta tot ceea ce înseamnă literatură de origine țărănească. Pentru Marino, literatură țărănească era făcătură desuetă și demodată, și cum Creangă este un exponent al acestei literaturi țărănești, îl putem tăgădui pe Creangă. Nu despre asta e vorba. Nu-mi trece prin minte să pângăresc legenda Creangă, dar merită să mă întreb, în ce constă această legendă și de ce Ion Creangă este un geniu? Spunând asta, am să încep printr-o mărturisire legată de experiența mea în privința lui Creangă.

Pe Creangă l-am citit în două etape, o dată în tinerețe, cînd l-am citit identificându-mă cu el, și apoi mai târziu, la maturitate, când l-am citit estetic. Prima dată când l-am citit, cu greu m-am identificat în el. Lumea aceea țărănească nu era o lume în care să mă regăsesc. Apoi, mai târziu, când l-am citit estetic, cu un ochi matur, satisfacția estetică pe care am simțit-o a fost precară, și mi-am spus că pesemne impresia aceasta ține condiția mea limitată, de om incapabil de a degusta savoarea lui Creangă. Și totuși am început să mă

întreb în ce constă farmecul lui Ion Creangă de vreme ce eu nu-l pot gusta estetic. Primele două cauze pe care le-am găsit în privința neputinței de a-l gusta pe Creangă, sunt următoarele:

Prima cauză stă în registrul hazliu, în umorul lui Ion Creangă. Tonul burlesc, tonul buf din textele sale mi-au dat mereu impresia unei literaturi de rang minor. Niciodată nu l-am putut citi pe Creangă altfel decât ca să mă amuz. Creangă nu mi-a fost o literatură captivantă, răscolitoare, genul de lecturi fundamentale ale tinereții, ca de pildă romanele lui Karl May, sau poveștile Fraților Grimm, sau *Cireșarii* lui Chiriță – texte care cu adevărat m-au răscolit. În schimb la Creangă nu am simțit acest lucru. Nici în copilărie, când l-am citit identificându-mă cu experiențele copilăriei, și nici mai târziu, când, matur fiind, lectura s-a făcut de la distanță, nu prin identificare, ci estetic. Registrul acesta burlesc nu poate naște o literatură de pe urma căreia să poți vorbi de un mare scriitor. Este probabil lacuna pe care o simțim cu toții în privința acestui scriitor care are un talent ieșit din comun. Creangă are o ureche muzicală absolută, cum se spune în lumea muzicienilor, are un instinct prozodic ieșit din comun, simte fraza și imprimă cuvintelor un ritm care te molipsește, dar până la urmă ceea ce simți acolo este amuzament și nimic altceva. Nu e nimic răscolitor la Creangă, nimic fundamental, cel puțin așa l-am simțit eu.

A doua cauză a neputinței de a-l gusta estetic pe Creangă ține de o insatisfacție pur intelectuală. Cred că oricărui intelectual matur, cu niște elementare exigențe culturale, Creangă îi provoacă o nemulțumire ce vine din limita spiritului său. Pus și simplu lui Creangă i se simte pragul minții. Profunzimea lui Creangă, dincolo de instinctul prozodic de care vă pomeneam, este foarte greu de susținut. Tocmai de aceea m-am simțit contrariat atunci când am văzut că Noica îl poate citi pe Creangă cu o venerație aparte, căutând în textele lui un strat de înțelepciune populară, care să fie echivalentă cu un fel spirit obiectiv. Este vorba de acel spirit obiectiv de care a vorbit de pildă ieri domnul profesor Gheorghiță Geană, „inteligența freatică" de tip colectiv. Dacă acceptăm că înțelepciunea unui popor se sedimentează în limbă, atunci în acea limbă există un spirit obiectiv care este mai deștept decât fiecare vorbitor în parte, și atunci un filozof, dacă știe să se aplece asupra limbii, poate să scoată din ea sentimentul de înțelepciune populară. Asta a fost ideea lui Noica, metoda lui, pe care a aplicat-o nu numai în cazul limbii lui Creangă, dar în cazul multor expresii de limbă română, rezultatul fiind cartea *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. Ipoteza lui Noica mă contraria fiindcă eu nu simțeam așa ceva în limba lui Creangă, nu simțeam înțelepciunea aceasta fundamentală, inteligența freatică. Ieri, domnul Eugen Simion a trecut în revistă toate unghiurile de vedere din care a fost analizat și interpretat Creangă de-a lungul timpului, începând cu interpretarea junimistă, potrivit căreia Creangă este un autor poporal, apoi cea a lui Călinescu, potrivit căreia Creangă

este un estet în înțelesul cel mai rafinat, apoi interpretarea psihanalitică, pe care a atins-o astăzi Mircea Oliv, apoi interpretarea lui Valeriu Cristea din Dicționarul personajelor lui Creangă. În fine, interpretarea ezoterică după modelul lui Vasile Lovinescu, caz în care stai pe presupoziția unui Creangă extrem de cult, care făcea uz de un aparat simbolic pe care îl folosește în mod premeditat și conștient.

Acestea au fost cele două cauze pe care le pot invoca când este vorba de o anumită neputință de a-l simți pe marele scriitor Creangă. Spuneam că farmecul lui Creangă vine din instinctul prozodic, din urechea muzicală ieșită din comun și apoi din memoria lui formidabilă. Călinescu spune că Ion Creangă avea o erudiție de tip oral, ținea minte toate poveștile, snoavele și proverbele pe care le auzea în jur, și apoi le reproducea în propriul său ritm. Aceste două calități, urechea muzicală a limbii și memoria ieșită din comun, sunt atuurile care dau talentul lui Creangă. Dar acest talent indubitabil nu mă îndreptățește să-l consider pe Creangă un geniu și nici un mare scriitor. Sau, ca să îndulcesc asprimea nuanței, văd în Creangă un mare scriitor de tip minor. Umorul, iertați-mă, nu poate da o literatură mare, nici măcar în cazul lui Caragiale, deși el este numele cel mai des invocat când se pune problema rangului pe care-l atinge cultura umorului. Piese dramatice care să răscolească conștiințele nu pot fi scrise în cheie bufă, tocmai de aceea Caragiale e, la rîndul lui, un scriitor minor, lucru care sună scandalos în cultura noastră. Cum să spui despre Caragiale că e minor? Dar dacă privim reacția germanilor sau englezilor la piesele lui Caragiale, ne lămurim. Lor dramaturgul nostru nu le spune nimic, în afara unor poante facile. De aceea, detaliul că românii se regăsesc psihologic în piesele sale îl preschimbă într-un nume reprezentativ în sens statistic, dar nu într-un exponent al marii culturi. Cu trei sarcasme și cinci poante nu faci capodoperă, ci divertisment de masă. Azi doamna Sorohan spunea despre Caragiale că nu e un autor sarcastic, ci umorul lui e din amiciție, un umor prietenesc, dar nu moralizator. Chiar și așa nu-l salvăm de minorat pe dramaturgul nostru. Caragiale nu are conștiință artistică și nici ideal de creație. E opusul lui Eminescu în materie de conștiință și ideal.

Întorcîndu-mă la Creangă, neputându-mi explica farmecul lui, am început să citesc critica în marginea operei sale. Ca o paranteză îmi amintesc cum părintele Ghelasie de la Frăsinei, pe care am avut norocul să-l cunosc acum vreo 15 ani, mi-a spus odată: „Citește basmul *Harap-Alb*. În *Harap-Alb* se află filozofia românească în mod incipient". Prin asta înțelegea că în basmul cu pricina găsim creștinismul românesc incipient. Așa cum pe Noica îl preocupa ontologia din limba lui Creangă, pe părintele Ghelasie îl preocupau rădăcinile creștine pe care le găsea în textele lui. Fiecare era preocupat de tiparul lui, de fanta prin care privea lumea.

Intrînd în critica literară, cu timpul am ajuns la cel care a scris *Viața și opera lui Creangă*, și anume la G. Călinescu. Iar ceea ce o să vă spun în

continuare este un portret pe care l-am desprins din cartea lui Călinescu, pentru ca în final să ajung la problema daimonului și a stihiei.

Anticipînd, cauza care a dat naștere legendei Creangă este întâlnirea cu doi oameni ieșiți din comun. Primul om este Eminescu. Dacă Creangă nu l-ar fi întâlnit pe Eminescu, noi astăzi nu am fi vorbit despre el. Ideea aceasta a exprimat-o și Oliv Mircea, a exprimat-o și domnul Geană. Ivirea providențială în viața lui Creangă a lui Eminescu a însemnat intrarea lui Creangă pe orbita literaturii. Fascinația pe care Eminescu o exercită asupra noastră se răsfrânge asupra lui Creangă. Noi nu-l mai putem gândi pe Creangă decât în relație cu Eminescu. Dacă îl scoatem din această relație, mare parte din piedestalul lui se crapă. Așadar, este vorba de o reverberație a aurei lui Eminescu asupra lui Creangă. Și nu poți să nu te întrebi: ce a găsit Eminescu la Creangă, care era radical diferit, lăuntric, temperamental, spiritual, de poet? Și explicația a fost dată de domnul Geană. Există o sinceritate a lui Creangă care l-a cucerit pe Eminescu. Eminescu era sătul de măști, de chipuri duplicitare, de intelectuali disimulați, iar în Creangă a găsit un om curat cu care putea sta de vorbă. În plus, Creangă era genul de amfitrion care știa să alunge gândurile negre, Eminescu preferîndu-i prezența în serile bahice când se duceau în cârciumile din Iași.

A doua ivire providențială în cariera lui Creangă este Călinescu. Noi astăzi vorbim de un Creangă trecut prin Călinescu și nu știu în ce măsură mai putem să îl desprindem pe Creangă de portretul pe care i l-a făcut criticul. Dacă e să exagerez și să fiu un pic malițios, aș spune că peste 50 de ani, când copiii noștri se vor instrui numai în fața laptop-ului, de pe urma lui Creangă vor rămâne numai textele lui Călinescu despre Creangă. Dar pe Creangă nu-l va mai citi nimeni. Marele merit al lui Creangă este că George Călinescu a scris despre el, făcînd dintr-un scriitor minor un personaj literar în care viața și opera se întrepătrund pînă la osmoză. Aceasta este explicația legendei numite Creangă.

Creangă aduce cu un lăutar din popor a cărui ureche muzicală îi dă posibilitatea să povestească cu har povești. Prinde din zbor și improvizează magistral. Spiritul lui e undeva la mijloc între povestașul din popor și scriitorul cult. Călinescu spune că sunt două prejudecăți pe care trebuie să le înlăturăm în privința lui Creangă: prima e cea care susține că farmecul lui stă în limba lui și că el a creat o limbă proprie care ne atrage și astăzi prin dulceața ei. Nu este adevărat, Creangă nu are o limbă a lui, limba lui e de fapt limba personajelor pe care a luat-o din epoca lui. Creangă nu nu a inventat nimic, Creangă nu este un creator de limbă, spune Călinescu. A doua prejudecată: Creangă nu este demiurgic în privința universului uman pe care îl descrie, toate personajele sale fiind luate de la alți povestitori. Dacă dăm la o parte aceste două prejudecăți, ce mai putem să spunem despre Creangă?

În primul rînd, putem spune că nu avea sentimentul naturii. Țăranii,

când se raportează la natură, n-o fac în mod estetic, ci pragmatic. Țăranul nu vede niciodată peisajul din natură pentru că el nu stă să decupeze intelectual niște cadre pe care să le guste contemplativ, ci el se raportează utilitar la natură, atât și nimic mai mult. Iar Creangă, povestaș cu ochi țărănesc, nu știe să descrie natura, la fel ca și Caragiale. El nu poate să spună decât „Ozana cea repede curgătoare", nu poate să zică decât „Agapia cea tăinuită de lume", dar în rest nu poate să descrie o pădure sau un colț din natură. E opusul lui Sadoveanu sau al lui Calistrat Hogaș.

În al doilea rând, Creangă nu are simț de observație psihologică, la el nu găsești detalii privitoare la profilul interior al unui om. Și tot Călinescu spune în altă parte că un mare scriitor se naște cu simțul observației. Dacă nu ai simțul observației, nu ai cum să te ridici la acel prag de acuitate a percepției care să-ți dea posibilitatea să faci portrete memorabile.

În al treilea rînd, Creangă nu are erudiție. Cultura lui generală e precară. Apoi limba lui Creangă este precumpănitor țărănească, fără elemente citadine. Din cauza aceasta Creangă nu are aplecare către expresia de tip abstract. Când Creangă încearcă să facă filozofie alunecă în grotesc, spune Călinescu. În schimb, când scrie în limba poporului, este magistral.

Iată bilanțul defectelor pe care Călinescu le indică în privința lui Creangă: 1) nu are o limbă proprie, 2) nu există un univers al personajelor lui, deci Creangă nu este un creator în sens propriu-zis, 3) nu are sentimentul naturii pentru că are o optică țărănească, 4) nu este un intelectual cu fler psihologic fiindcă nu are simț de observație, 5) nu are aplecare speculativă, făcînd uz de o limbă brută, fără putință de generalizare, de aceea apetit teoretic.

Și acum să vedem omul viu, în carne și oase, așa cum îl descrie Călinescu: la 29 de ani Ion Creangă albește complet. Nu se știe cauza, dar de la această vîrstă va avea părul alb. Se îngrașă prematur, iar la 40 de ani are deja înfățișarea unui bărbat în vârstă, îmbătrânit înainte de vreme. Are firea unui om leneș, fără înclinație la efortul intelectual de tip solitar. Nu este un om care să stea închis cu cărțile, să citească și să studieze. Pentru el erudiția este un cumplit meșteșug de tâmpenie. Temperamental, Creangă este irascibil, iute la mânie, se ceartă cu lumea din jur. Din cauza mîniei își face mulți dușmani. Tot din cauza aceasta este destituit din învățământ și este caterisit din lumea clericală. Este suspendat din funcția de diacon pentru că își tunde barba și se duce la teatru, deși normele cinului clerical interzic asemenea acte. În fine, trage cu pușca în ciorile din turla Goliei. Mai mult, îl părăsește nevasta. Călinescu, îndrăgostit de Creangă, îi ia partea aruncînd vina pe soție, dar peste tot în *Viața lui Ion Creangă* se simte înclinația criticului de a converti defectele povestitorului în niște calități pe care contemporanii nu aveau bunăvoința să le discearnă. Când este vorba de plecarea nevestei, Călinescu știe foarte bine să brodeze un întreg scenariu de familie din care colericul Creangă iese basma curată. Adevărul e altul: Creangă a fost părăsit de nevastă pentru că aceasta

nu-l mai suporta din cauza irascibilității. Părăsit de soție, Creangă își găsește repede o țiitoare analfabetă, care va sta în bojdeuca de la Țicău, și despre care Călinescu scrie că n-a înțeles niciodată de ce după moartea lui Creangă turiștii veneau să viziteze bojdeuca, în schimb întindea tot timpul mâna ca să primească bacșiș, murind pînă la urmă de beție în 1912.

Să tragem linie și să adunăm. Să ne amintim de cele două calități care dau talentul lui Creangă: urechea muzicală și memoria fabuloasă cu care reținea proverbe. În ce constă forța acestui scriitor? Forța i-o găsesc într-un zvâcnet temperamental care ținea de iuțeala firii lui. Avea o energie ieșită din comun, explozivă. Dacă ar fi să dau o explicație vulgar pozitivistă, aș spune că explozia spirituală îi venea din acea boală pe care a dus-o mult timp pe picioare și de la care avea să i se tragă moartea: epilepsia. Epilepsia, fără să vulgarizăm, este o condiție prielnică a talentului literar. Epilepsia îți dă o aură, o stare de transă care este cât se poate de favorabilă creației literare. Poate de aici vine zvâcnetul formidabil al lui Creangă, ritmul ieșit din comun cu care te molipsește la lectură. În genere, limba vorbită, când o pui ca atare în pagină, nu place, nu are deloc virtuți estetice. La Creangă limba vorbită este totuși pusă într-un tipar care poate fi gustat la lectură. Călinescu spune: *Amintirile din copilărie* nu sunt scrise, ci sunt spuse. Toate acțiunile pe care le fac personajele lui Creangă stau în ceea ce vorbesc ele. Ele se întâlnesc și vorbesc, tot conținutul este vorbire, o sfătoșenie mucalită, un haz burlesc, uluitor. Și citind, te amuzi, te molipsești de lumea aceasta.

Recapitulînd, talentul lui Ion Creangă stă în 1) urechea muzicală, 2) memorie și 3) în forța de tip temperamental. În cazul lui Creangă e mult mai îndreptățit să vorbim de noțiunea de povestitor sau povestaș, și mai puțin de scriitor cult. Mi-e greu să cred că, citindu-l pe Creangă după 40 de ani, nu te izbește precaritatea viziunii sale. Poate că la 20 de ani Creangă nu se dezvăluie în această subțirime intelectuală, dar după o anumită vârstă, lacuna se simte. Ei, dacă în aceste trei calități stă talentul lui Creangă, întrebarea este: unde este geniul lui Creangă? Și răspunsul este: nu putem vorbi de un geniu Creangă. De ce? Pentru că nu avem o putere demiurgică care să nască tot ceea ce spunea înainte Călinescu: o lume de personaje, o limbă, un simț al observației, un sentiment al naturii și apoi o viziune filosofică, adică intuiția a ceva numinos și larg.

Încă o dată, nu e vorba de a-l micșora pe Creangă, ci de a-l așeza acolo unde îi este locul. Dacă astăzi vorbim despre el, vorbim în virtutea aurei pe care Călinescu și Eminescu i-au dat-o. Creangă are talent, dar nu geniu, și atunci despre acest talent putem vorbi în termeni de „daimon". Așa cum Socrate avea în el un spirit care îi spunea pe linie etică ce să facă și ce să nu facă, tot așa la Creangă putem vorbi de o forță interioară care l-a împins să atingă pragul de virtuozitate a limbii. Un mare povestitor, dar nici într-un caz un geniu sau un mare scriitor. Dacă totuși vrem să vorbim despre Creangă ca

despre un mare scriitor, atunci avem de-a face cu un mare scriitor de rangul doi, un mare scriitor în ton minor, iar tonul minor vine din tonul iremediabil burlesc, buf, pe care îl emană scrierile lui. Dacă acesta este daimonul lui Creangă, atunci putem accepta viziunea lui Noica, viziune pe care a descris-o în alți termeni domnul Geană ieri, și anume cu vocabularul legat de inteligența freatică. Dacă acceptăm că într-o limbă există o înțelepciune colectivă care s-a sedimentat în cuvintele ei, atunci putem admite că apar din când în când oameni ieșiți din comun, receptaculi, medium-uri care dau glas acestei înțelepciuni. Creangă a fost un medium care s-a încărcat cu starea de spirit din jurul lui și a pus-o în limbă. Creangă a avut un daimon care s-a încărcat de stihia epocii sale moldovenești. Creangă e un mare povestaș, hâtru și amuzant. Prin el s-a exprimat o stihie, o entitate impersonală pe care poate nici el nu a conștientizat-o ca atare. El este colportorul, adică mijlocitorul unei înțelepciuni, al unei filozofii difuze, neconceptuale, pe care a respirat-o spontan. Dar el nu este creatorul acelei înțelepciuni, el este un vector plin de virtuozitate. Aceasta este definiția scriitorului Creangă, o definiție care pune accent pe stihie și pe daimon, dar în nici un caz pe geniu.

Vă spuneam, nu am imboldul de a intra în logica demitizării lui Creangă, invocând de pildă argumentul fals cum că literatura țărănească este depășită și demodată, și de aceea o putem da la o parte ca fiind o aberație. Dar dacă Creangă este perceput astăzi mai mult decât arată opera lui, lucrul acesta se datorează lui Eminescu și lui Călinescu.

Cînd ești un scriitor care are bafta ca în urma ta să vină un critic cu geniul lui Călinescu, care te preschimbă într-un personaj de carte, atunci nu ai cum să nu atingi un nimb care acoperă opera. Riscînd pragul exagerării, repet o nuanță anterioară: marele merit al lui Creangă este că i-a insuflat lui Călinescu pofta de a scrie despre el. Peste 50 de ani, textele lui Creangă nu vor mai fi citite, în schimb se va citi ceea ce a scris Călinescu despre Creangă.

Istoria lui Călinescu este cartea pe care cultura noastră stă în privința reperelor fundamentale. În această istorie, Creangă este așezat foarte sus. Acesta e motivul pentru care noi, astăzi, vorbim despre el cu toată prețuirea.

Raluca Naclad

Terapeutică spirituală și semiologie medicală în *Povestea lui Harap-Alb*

O carte capătă un plus de valoare ori de câte ori devine fecundă pentru imaginarul și discursul ideatic ale celui ce o citește. Am descoperit cu bucurie, de curând, o carte mai veche a lui Andrei Oișteanu, *Grădina de dincolo. Zoosofia. Comentarii mitologice"* (Dacia, Cluj, 1980), în care se află o valoroasă exegeză simbolică asupra basmului *Povestea lui Harap-Alb.* Pornind de la premisa că în diverse culturi condiția de împărat simbolizează sacrul, autorul studiului își focalizează demersul demonstrativ în special pe culturile din China și India. Comentariul său mi-a oferit imboldul de a demonstra, din punct de vedere creștin, afirmația lui Andrei Oișteanu conform căreia încercările inițiatice ale eroului sunt „un drum către centru", către condiția de sfânt.

Dacă un parcurs inițiatic maximal vizează o schimbare de statut ontologic, vom încerca să argumentăm, utilizând învățături filocalice, că încercările prin care trece Harap-Alb sunt orchestrate de Pronia divină, ca plan prin care-l conduce către desăvârșire, înțeleasă ca restaurare a firii căzute. Vladimir Lossky (*După Chipul și Asemănarea lui Dumnezeu,* 1998, București, pp. 91-104) afirmă că în Sfânta Scriptură dar și la Sfinții Părinți există mai multe imagini care exprimă taina mântuirii noastre. Una dintre acestea, deosebit de pregnantă, este „o imagine medicală, cea a firii omenești bolnave, slăbănogite, tămăduită prin doctoria mântuirii" (p. 94). De altfel, un cuvânt des întrebuințat în Noul Testament, „soteria" (mântuire) în limba greacă înseamnă atât eliberare cât și vindecare. Iisus însuși se arată pe Sine ca doctor (Matei 8, 16: *Și făcându-se seară, au adus la El mulți demonizați și a scos duhurile cu cuvântul și pe toți cei bolnavi i-a vindecat*; Mt. 9, 12: *Nu cei sănătoși au nevoie de doctor, ci cei bolnavi*.) Conform lui Origen, *Pilda samarineanului milostiv* poate fi interpretată ca o reprezentare a lui Hristos ca doctor. De altfel, în multe dintre formulele sacramentale ale cultului ortodox, Hristos este numit doctor al sufletelor și al trupurilor. Așadar, mântuirea omului, restaurarea lui din starea de păcat reprezintă o vindecare a sa după ce a fost rănit de armele ispititorului. Pornind de la această afirmație voi încerca să identific slăbiciunile de care suferă sufletul lui Harap-Alb și modul în care acestea sunt tămăduite prin pedagogia necazurilor.

Abordând textul din acest punct de vedere, întâmpinăm o problemă încă de la începutul basmului: observăm că doar fiul cel mic este călăuzit pe acest drum al ascensiunii spirituale (al vindecării), de către Sfânta Duminică (Ziua

Domnului), ca reprezentant al Acestuia pe pământ. Oare Dumnezeu îi ajută să se mântuiască doar pe unii? Chemarea la desăvârșire se adresează tuturor. Cei doi fii mai mari pornesc și ei să dobândească tronul considerându-se vrednici de aceasta. Însă abandonează, bizuindu-se doar pe forțele lor. Este aici o ilustrare simplă dar subtilă a definirii mântuirii ca lucrare teandrică pe care ne-o oferă diaconul Creangă: fără ajutorul lui Dumnezeu, omul nu se poate mântui. De asemenea, din cuvintele cu care feciorii își scuză eșecul și din vorbele mustrătoare ale tatălui, deducem lenea spirituală a celor doi. „Mie unuia nu-mi trebuie nici împărăție, nici nimica; doar n-am trăi cât lumea, ca să moștenesc pământul", se apără de responsabilitate fiul cel mare. Iar feciorul mijlociu se declară mulțumit cu ceea ce are: „lehamite și de împărăție și de tot, că doar, slavă Domnului, am ce mânca la casa dumitale". Astfel de vorbe dovedesc că acești doi feciori erau „numai trup". Ei se opresc doar la satisfacerea trebuințelor primare. Sunt asemenea acelor oameni de dinainte de potop, despre care Dumnezeu a zis că Duhul Său nu va rămânea în ei pentru că sunt numai trup. Aluzia la lipsa capacității de valorizare umană o găsim și în mustrarea craiului: „să umblați numai așa de frunza frăsinelului, toată viața voastră și să vă lăudați că sunteți feciori de craiu, asta nu miroasă a nas de om").

Aparent, feciorul cel mic face și mai puțin decât frații săi, inițial: se pune pe plâns, fiind cuprins deznădejde. Însă inima sa e diferită de a fraților săi: el plânge pentru întristarea tatălui său și își dorește din tot sufletul să-și scape tatăl de rușine. Așadar, pune persoana tatălui mai presus de sine, într-un gest de dăruire către celălalt, care cheamă asupra sa iubirea divină. Aceasta se materializează sub chipul Sfintei Duminici. Inițial, sufletul crăișorului nu e capabil să sesizeze harul, fiind tulburat. Sfânta se înfățișează ca o babă gârbovă de bătrânețe, pentru că sacrul se arată neinițiatului sub forma umilului (Hristos a venit ca unul dintre umilii pământului și mult le-a trebuit Apostolilor până să recunoască în El pe Fiul lui Dumnezeu). Replica bătrânei („Cel de sus varsă darul său și peste cei neputincioși; se vede că așa place sfinției sale") la respingerea crăișorului este ambivalentă: e o trimitere atât la sine cât și la feciorul de crai. Găsim aici o aluzie la faptul că Hristos și-a ales drept ucenici niște oameni simpli (unii erau pescari), cu multe scăderi sufletești (adorm când Domnul le cere să se roage cu El, îi cer lui Hristos locuri înalte în împărăția Sa imediat ce acesta le vorbise despre patima și moartea Sa, se ceartă între ei). Însă din aceștia face ambasadori ai cerului pe pământ, pornind de la inima lor lipsită de prefăcătorie. Deși feciorul de crai este și el este un neputincios ca și frații săi, totuși asupra lui se pogoară harul divin pentru că Dumnezeu a aflat în el o deschidere spre lucrarea virtuților, care se finalizează cu mântuirea. Câteva pagini mai departe, Sfânta Duminică îi descoperă în mod direct acest lucru: „Fii încredințat că nu eu, ci puterea milosteniei și inima ta cea bună te ajută."

Încă de la începutul călătoriei eroului găsim o sugestie că avem de-a face cu o mântuire în sensul de recreare/ restaurare: călătoria începe „a treia zi către seară". În mod normal, la drum lung trebuie pornit de dimineață, conform proverbului: „Cine pleacă de dimineață departe ajunge". Iată că, în mod surprinzător, „cel mai poporan" dintre scriitorii noștri eludează această învățătură populară, ceea ce atrage atenția asupra semnificației momentului în care eroul pleacă la drum. (Cel mai poporan dintre scriitorii noștri avea educație de teolog!). Acest moment ales pentru plecarea eroului ar putea fi relaționat cu cuvintele din *Geneză* care precizează intervalul temporal în care au fost create cele nevăzute și cele văzute. Fiecare dintre relatările zilelor creației se termină cu cuvintele: „Și a fost *seară* și a fost dimineață", pentru că din somnul neființei a scos Dumnezeu lucrurile și le-a adus în starea aurorală a ființei, a mișcării. Așadar, Harap-Alb pornește pe drumul inițiatic al restaurării sufletului său, care înseamnă ridicarea din cădere până în punctul în care va începe să crească necontenit spre asemănarea cu Dumnezeu.

Încălcarea sfatului tatălui de a nu se însoți cu omul roș sau spân atrage după sine pedeapsa. Ca și în cazul căderii protopărinților, Adam și Eva, și al tuturor urmașilor săi, păcatul se insinuează în suflet prin nepăzirea minții. Crăișorul primește cuvintele înșelătoare ale Spânului și acesta pune stăpânire pe el. Sfinții Părinți afirmă că Dumnezeu, la creație, i-a dăruit omului mânia ca facultate a sufletului prin care acesta să respingă tot ceea ce îl poate îndepărta de Dumnezeu. Însă după cădere, această facultate a fost întoarsă împotriva semenilor și a celorlaltor ființe înconjurătoare, devenind o boală a sufletului. Crăișorul nu îl alungă pe spân, așa cum îl sfătuise tatăl său, în schimb alungase mânios, mai înainte, pe calul cel răpciugos care se dovedește a fi salvatorul său. Așadar, sufletul său este unul împătimit, dar care are șansa despătimirii prin pedagogia necazurilor.

Vorbele calului îl arată pe Spân ca pe un adjuvant, chiar dacă acesta este ostil eroului: „Și unii ca aceștia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte… Zi și dumneata că ai avut să tragi un păcat strămoșesc." Identificăm aici pedagogia divină de care vorbesc sfinții părinți și anume că Dumnezeu lasă pe diavol să ispitească pe om, pentru ca luptând cu ispita să se întărească duhovnicește, ridicându-se necontenit din cădere.

O altă boală a sufletului lui Harap-Alb este întristarea. Dacă la începutul basmului, Sfânta Duminică îl află într-o stare de întristare benefică, pentru că este o mâhnire pentru starea decăzută în care se află el și frații săi, în momentul în care crește dificultatea probelor la care îl supune Spânul, Harap-Alb își dorește moartea. Deci tristețea ajunge în stadiul de patimă ucigătoare de suflet. Sfântul Nil Sorski numește disperarea „rădăcina tuturor răutăților" pentru că taie orice legătură cu Dumnezeu, iar Sf. Ioan Gură de Aur afirmă că o mare tristețe este mai vătămătoare pentru noi decât loviturile vrăjmașului. Dar în astfel de momente de cumpănă intervin cuvintele încurajatoare ale calului și

ale Sfintei Duminici. Aceștia se comportă asemenea părintelui duhovnic care știe cum să scoată ucenicul la limanul speranței. Calul îi recomandă de câteva ori medicamentul răbdării. Legat de Spân prin legământ, Harap-Alb rabdă în tăcere umilințele. Această tăcere, fie ea și silită, este un exercițiu al sufletului în despătimirea de mânie. Sfântul Ioan Scărarul afirmă că „începutul nemânierii este tăcerea buzelor în vremea tulburării inimii." Sfântul Ioan Casian consideră că „este mai bun cel răbdător decât cel puternic și cel ce-și stăpânește mânia decât cel ce cucerește o cetate". Răbdând asprimea Spânului care-și cucerise prin înșelăciune poziția socială, Harap-Alb crește spiritual, apropriindu-se de desăvârșirea sa.

Binele pe care îl face furnicilor și albinelor pe drumul ultimei încercări, este semnul atingerii unui prag duhovnicesc: armonia cu natura. Urmează un altul, al armoniei cu semenii, prin acceptarea marginalilor. Cei cinci năzdrăvani sunt priviți ca niște calamități, ei pricinuiesc pagube mari și de aceea trăiesc izolați. Harap-Alb le oferă ceea ce toți ceilalți le refuză: prietenia. Aceștia par asemenea leproșilor alungați din comunitate, asupra cărora doar Hristos își apleacă privirea. De altfel, cei cinci năzdrăvani pot fi interpretați și ca purtători de boli ciudate, rare. Profesorul emerit, doctor în științe medicale Mihai Coculescu, într-un interviu acordat publicației *Info-Sănătatea*, afirma: „Celebrul Setilă din Harap-Alb probabil avea diabet insipid, pentru că noi avem pacienți care beau 20-24 de litri de apă într-o zi din cauză că nu au vosopresină, hormon antidiuretic, sau nu au acvaporine, hormoni recent descoperiți". Extrapolând aceasta observație a profesorului Coculescu la ceilalți patru tovarăși de drum ai lui Harap-Alb, am putea spune că asistăm la prima prezentare a unei serii de cazuri endocrine din România: astfel Gerilă este hipotiroidian, Flămânzilă este hipertiroidian, Setilă are diabet insipid, Ochilă suferă de Boală Basedow, iar Păsări-Lăți-Lungilă are giganto-acromegalie. Gerilă „se pârpâlea pe lângă un foc de douăzeci și patru de stânjeni de lemne și tot atunci striga, cât îl ținea gura, că moare de frig", simptom cunoscut sub numele de frilozitate sau toleranță scăzută la frig și întâlnit cel mai adesea în cadrul hipotiroidismului, hormonii tiroidieni având un rol important în producerea de căldură, prin creșterea ratei metabolismului bazal. Înfățișarea lui Gerilă sugerează faciesul buhăit al unui hipotiroidian „avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie groase și dăbălăzate" care apare din cauza acumulărilor de glicozaminoglicani și apă în țesutul subcutanat. Din punct de vedere endocrinologic, Flămânzilă este opusul lui Gerilă, este hipertiroidian. Acesta „mânca brazdele de pe urma a 24 de pluguri și tot atunci striga în gura mare că crapă de foame", descriere care se poate rezuma în termeni medicali prin apetit alimentar crescut și hiperfagie adică aport alimentar excesiv . Hormonii tiroidieni în exces permit arderea rapidă a caloriilor ingerate astfel încat în ciuda meselor copioase pacientul hipertiroidian simte în permanență senzația de foame, nu se îngrașă, uneori chiar slăbește. Această caracteristică îi permite

lui Flămânzilă sa se ospăteze din belșug la masa împărătească prevenindu-i însă pe ceilalți să nu-i urmeze exemplul: „Măi, mâncați voi întâi și beți cât veți putea, dar nu cumva să vă puneți mintea cu toată mâncarea și băutura, c-apoi al vostru e dracul!". Sfatul său este parcă asemenea sloganului: „Pentru sănătatea dumneavoastră, evitați excesul de sare, zahăr și grăsimi" pentru a preveni apariția diverselor disfuncții metabolice ce cresc riscul de aparitie a bolilor cardiovasculare, principala cauză de mortalitate în România. Setilă suferea probabil de diabet insipid, boală caracterizată de poliurie și sete intensă, cauzată de incapacitatea organismului de a concentra urina. Absența aportului hidric duce la deshidratare marcată ce se manifestă prin cefalee, iritabilitate, confuzie, senzație de amețeală. Astfel, din acest punct de vedere pare justificată mânia lui Setilă, atunci când se sfârșește băutura de la ospățul împăratului Roș: „Setilă striga și el cât ce putea că crapă de sete și zvârlea cu doage și cu funduri de poloboc în toate părțile, ca un nebun". Ochilă cu ochiul său „mare cât o sită" și „chior"ne duce cu gândul la afectarea oculară din Boala Basedow, boală autoimună cu consecințe la nivelul tiroidei dar și la nivelul musculaturii striate a globilor oculari. Afectarea oculară se manifestă prin protruzia globilor oculari (exoftalmia) „mare cât o sită", senzație de nisip în ochi „toate lucrurile mi se arată găurite, ca sitișca", diplopie (vedere dublă), afectarea corneei pană la pierderea vederii prin compresia nervului optic: „când îl deschidea, nu vedea nimica". „Să-i zici Păsărilă... nu greșești; să-i zici Lățilă... nici atâta; să-i zici Lungilă... asemene" pare descrierea făcută unui giganto-acromegal care din cauza excesului de hormon de creștere (GH) la adolescență, crește exagerat în înălțime.

Desigur, chiar dacă ar fi plecat de la niște atribute maladive, intenția lui Creangă nu a fost aceea de a ilustra niște tipuri de boli endocrine. Mai de grabă a preluat stranietatea de care este înconjurat un purtător al unei boli rare. În mentalitatea populară astfel de oameni sunt învestiți de ceilalți cu atribute miraculoase, anomaliile fizice fiind interpretate ca însemnări, semnături ale sacrului în trupul neputincios. Diformul, grotescul fascinează și sperie în egală măsură. Tovărășia cu cei cinci oameni monstruoși îl învață pe Harap-Alb lecția alterității, lecția acceptării integratoare a diferenței. Armonia cu ceilalți, indiferent de cât de deosebiți ar fi de tine, este condiția *sine qua non* a armoniei cu sine. Cu ajutorul acestor uriași, Harap-Alb o obține pe fata lui Roș Împărat, simbol al sufletului său reîntregit. Metamorfoza acesteia în pasăre este o aluzie puternică la natura sa pnevmatică. Nunta, în sensul teologiei creștine, are sensul de întregire a sufletului prin unirea cu Hristos. Primirea lui Hristos înseamnă cunoașterea deplină a iubirii divine, iar iubirea e singura care îl schimbă pe om în sens calitativ. Unindu-se cu fata lui Ros Împărat, Harap-Alb devine împărat, adică ajunge la capătul călătoriei sale spirituale: sfințenia, care înseamnă reflectarea Chipului lui Dumnezeu în oglinda sinelui.

Nicoleta Redinciuc

Înțelepciunea populară de la Ion Creangă la Panait Istrati

Tema comunicării noastre privește stabilirea relației dintre doi scriitori români: Ion Creangă și Panait Istrati. Lucrarea nu este una comparativă în adevăratul sens al cuvântului, ci își propune o lectură a lui Istrati prin raportare la aceeași sursă de inspirație ca a lui Creangă, și anume înțelepciunea populară românească, în sensul ilustrării aceleiași seve de la care se hrănesc amândoi. Acest demers este unul dintre suporturile încadrării scriitorului Istrati în literatura română. Apartenența la această literatură nu ar mai trebui demonstrată, dacă nu ar fi existat mai înainte controverse. Pe scurt, scrierile lui Istrati nu au fost primite în epocă, în România, cu același entuziasm pe care francezii l-au arătat încă de la apariția lor în Franța. Mai mult chiar, în teritoriul natal, ochiul critic a negat apartenența scriitorului la literatura română.

Printre opiniile de autoritate cele mai vehemente, care ar merita să fie luate în considerare, sunt cele ale lui G. Călinescu și Nicolae Iorga. De fapt, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, G. Călinescu îi acordă un spațiu de câteva rânduri printre scriitorii români de limbă franceză, și, paradoxal, îi refuză, pe un ton hotărât, statutul de scriitor român: „Cu toate că Panait Istrati a dat și versiuni române ale operei sale franceze, el nu va fi niciodată scriitor român, deoarece versiunilor le lipsesc spontaneitatea și traducția aceea servilă a idiotismelor ce fac în franțuzește efect exotic”[13].

O altă viziune negativistă este ilustrată în articolul lui Nicolae Iorga, *Haiducii în franțuzește*[14]. În acest articol, opera lui Istrati este redusă la ineditul folcloric, de care publicul român se săturase deja și care îl impresionează totuși pe cel francez. Din acest punct de vedere, își exprimă indignarea față de publicul francez, care, în schimb, apreciază tema dominantă în această carte. N. Iorga este insensibil la textul istratian *Chira Chiralina.* La aceasta se adăugă insensibilitatea față de elogiile aduse de Romain Rolland autorului și, pe un ton ironic de istoric al literaturii, N. Iorga spune că acesta poate să-l aprecieze de pe poziția sa de prieten. În plus, el înțelege textul ca pe o prezentare a memoriilor autorului, și îl acuză că nu a trăit toate evenimentele prezentate și că este prea mizerabil pentru a prezenta acest gen de istorii: „Un tată asasin,

[13] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Pentru Literatură și Artă, București, 1941, p. 883.
[14] Nicolae Iorga, *Haiducii în franțuzește*, în „Ramuri”, Craiova, iulie-august 1924, p. 1-2.

care rupe în bătăi și desfigurează o mamă deprinsă a primi noaptea fel de fel de oaspeți, o soră de aceeași calitate, un unchiu care practică pederastia, nu, toate aceste orori nu le poate grămădi soarta asupra aceluiași grup uman, și nu s-ar găsi pe lume cineva care să se coboare așa de jos încât să presinte o astfel de istorie familiară”[15].

Problemele cele mai frecvente referitoare la receptarea lui Istrati în România sunt legate de limba de scriere (preponderent franceză, cu inserții românești) și, în funcție de acest criteriu, de înscrierea sa în una dintre aceste două literaturi: franceza sau româna. Majoritatea receptorilor înțeleg greșit acest aspect lingvistic al textului, chiar înainte de a recunoaște realitățile culturale evocate.

Poziție de apărare a apartenenței scriitorului la literatura română au avut Mihail Sadoveanu[16], Pompiliu Constantinescu[17], G. Ibrăileanu[18], Camil Petrescu, care îl prezintă ca pe „cel dintâi scriitor român care a avut instinctul limbii românești în așa măsură încât i s-a răspândit în lungul lumii întorsăturile specifice, ceea ce constituie, intraductibil, construcțiile ei idiomatice”[19]. Scriitorul este de părere că, pe lângă peisajul integrat în literatura universală, Istrati a integrat în literatura sa o parte din experiențele milenare ale sensibilității românești în structura expresiilor sale idiomatice[20].

O voce importantă care l-a susținut pe Panait Istrati ca scriitor român, dar a și semnalat o apropiere între Ion Creangă și el a fost D. Perpessicius, pe baza unor scrieri în care inserțiile populare, precum proverbe, ghicitori, dar și frânturi din mentalitatea populară românească abundă. După șapte ani de la moartea scriitorului, într-un articol intitulat *Panait Istrati*, Perpessicius are conștiința că opera lui Istrati este „fixată, [...] în planul și în conștiința literaturii universale”[21].

Contribuția sa este remarcabilă prin asemănările pe care le găsește între opera istratiană și cea a lui Ion Creangă, pe care îl situează în literatura română pe criteriul proverbelor abundente. Ele înglobează specificul înțelepciunii populare românești și nu au doar valoare documentară în text. Substratul credințelor populare urcă până la prima vârstă, a bogomilismului, susține Perpessicius. El îl situează pe Istrati printre scriitorii a căror operă se distinge

[15] *Ibidem*, p. 2.
[16] *Cf.* Mihail Sadoveanu, *Panait Istrati*, în *Opere, 19. Publicistică 1904-1935*, Editura Pentru Literatură, București, 1964.
[17] *Cf.* Pompiliu Constantinescu, *Panait Istrati*, în *Mișcarea literară*, Editura „Ancora”, București, [s.a.].
[18] *Cf.* G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, vol. II, Ediție îngrijită de Ion Crețu, Editura Pentru Literatură, București, 1968.
[19] *Cf.* Camil Petrescu, *În 1935: la moartea lui Panait Istrati*, în *Teze și antiteze*, Editura 100+1 Grammar, București, 2002, p. 65.
[20] *Cf. Ibidem*, p. 66.
[21] D. Perpessicius, *Panait Istrati*, în *Jurnal de lector*, Casa Școalelor, București, 1944, p. 182.

printr-o „substanță epică unitară": Sadoveanu, Rebreanu, prezența sa fiind necesară pentru a constitui a treia parte a unității și, în acest sens, consideră că românii trebuie să îl revendice pe Istrati printre „scriitorii moderni ai noștri, acela care aduce cele mai multe probleme, cei mai mulți eroi și cea mai puternică individualitate"[22].

Raportarea la Creangă, Sadoveanu, Rebreanu este un argument de susținere a valorii operei și implicit a apartenenței lui Istrati la literatura română. Fără îndoială, Creangă nu este o sursă de inspirație pentru Istrati, dar nu putem neglija că între el și Istrati se pot stabili niște puncte comune, importante în ceea ce privește modul de raportare la ceea ce înseamnă stratul popular românesc, la limbaj și mentalitate, inserate în operele scriitorilor. Înțelepciunea populară este substratul comun care servește drept sursă de inspirație celor doi scriitori, chiar dacă direcțiile de realizare vor fi apoi diferite. Perpessicius vede dincolo de aparenta orășenire a textului istratian, baza creației sale: substratul popular.

Ca și lui Creangă, lui Istrati îi place să se joace cu cuvintele. Vom recurge la câteva exemple din *Moș Anghel*, în care Panait Istrati, traducându-se, renunță la limbajul politicos al francezilor, făcând apel la coloratul limbaj popular românesc. Astfel, sintagme neutre din punct de vedere expresiv se transformă în traducere în expresii idiomatice de factură populară, cu un grad de expresivitate crescut; Panait Istrati preferă limbii literare limba populară: „*N-ai vrea să mai scoți olecuță de vin proaspăt, Anghelaș"... întrebă unul care făcea pe pisica blândă*", „*Cei trei mușterii vorbeau în dorul lelei de lucruri care n'aveau nici cap nici coadă*", „*ți se rupe inima*", „*le perdea și venea acasă cu bățul și desaga, urlând și dând din mâini ca un luat de ducă-se pe pustii. Nimeni nu-nțelegea un cuvânt din tot ce blogodorea. Așa că a stârmocit pe la toate ușile și-a mâncat tot felul de chelfăneli*", „*Atunci ce i-a trăsnit p'în cap?*", „*Irimia, - care nu de surda era fiul năbădăiosului pătimaș ce fu Cosma, - mă lua uneori cu el și-mi dădea prilejuri de crailâc pe pleașcă*" etc.

Istrati introduce proverbe românești și precizarea originii lor este absolut necesară din alte rațiuni decât la celălalt scriitor, având în vedere că textul inițial în care apar este cel francez. Nu putem nega însă că modul în care sunt introduse nu amintește de tehnica lui Creangă[23] și are același rol pe care îl menționa Iorgu Iordan, analizând limbajul operei lui Ion Creangă – identitatea în simțire și trăire cu poporul român: „Citarea unui proverb însemnează recunoașterea adevărului conținut în el și totodată confirmarea acestui adevăr printr-un fapt nou, descoperit de vorbitor, care își manifestă astfel solidaritatea

[22] *Ibidem*, p. 193.

[23] „Pe acestea din urmă ține să le anunțe ca atare, cu ajutorul formulei *vorba ceea* (câteodată *povestea ceea* sau *bine-a zis cine-a zis*), așa cum fac, de obicei, și oamenii simpli, când folosesc un proverb" (Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, în *Destinul unui clasic. Ion Creangă*, Antologie și prefață de Ilie Dan, Editura Albatros, București, 1990, p. 243.).

cu cei ce au făcut aceeași experiență de-a lungul veacurilor”[24]. Istrati își arată cu subtilitate atașamentul afectiv față de mentalitatea românească: „*Dar omul acesta era menit să cunoască toată grozăvia cuvântului românesc: Să nu dea Dumnezeu omului atâta cât poate să ducă pe umeri!*”, „*Numaidecât lefegii își luară nasurile la purtare și se umflară în pene, consfințind zicătoarea: «Când pisica nu-i acasă, șoarecii joacă pe masă»*”, „*Crezând să facă din ea cu răul ceia ce n-a putu face cu binele* ...” etc. Obiceiurile și superstițiile sunt introduse tot prin tehnica citării: „*Ai uitat sfânta credință a strămoșilor noștri, care spuneau că acela care va lovi pe fratele său mai mare, îl va purta în cârcă pe lumea ailaltă; ba chiar le și vedeau umbrele în luna plină*”, ca și pasaje grăitoare din Biblie: „*Dar iacă!... Și* iacă *ăsta fu altceva... Căci, spune* Eclesiastul, toate până la o vreme! O vreme pentru a râde, și o vreme pentru a plânge; o vreme pentru a îmbrățișa, și o vreme pentru a se depărta de îmbrățișări... *Vremea asta sosi*”.

Nu lipsesc nici frazele rimate: „*noroc și bucurie de-așa pepenărie*!” sau fragmente atipice pentru scrierile lui, aducând mai mult cu poveștile sau cu baladele populare, în care animalul care-și însoțește stăpânul deține puteri supranaturale. În același timp, acesta este și un obicei păstrat în popor, în care țăranii își descarcă sufletul adresându-se animalului, conștienți fiind că nu vor primi răspuns, un mod de defulare, în concepție modernă. Discuția haiducului Cosma cu calul, amintește de bine cunoscuta *Poveste a lui Harap-Alb* a lui Creangă, din care lipsește răspunsul calului: „*Cosma, care, întotdeauna și oriunde, era cu ochii pe dobtocul lui, îi văzu neliniștea, se sculă, îi mângâie capul și-i vorbi: - Murgule, murguțule, ia spune-mi tu de nu cumva se apropie șireangul de gâtul stăpânului tău!*”.

Amestecul de ironie și umor dă naștere adeseori unor asociații neașteptate de cuvinte, precum: „*Țipenie de om, creștine!... Nici urmă de câine blestemat!*”, „*Sfinte Papuc!*”, „*aceasta făcea cunoscut lui Irimia că sfântul ei soț era dus de-acasă*”. În gravitatea faptelor povestite prin ochii omului matur, naratorul operelor lui Istrati știe să-și păstreze umorul și chiar să facă haz de necaz: „*mă-ta avea tot atâta poftă să se mărite cât aveam noi să bem păcură!*”, „*trecui la rotărie,* dar *nici acolo nu făcui purici*”.

Ilustrarea modului în care creștinii ortodocși sărbătoresc Paștele este unul tipic românesc: „*Unchiule... e cu putință!... Să mănânci pâine goală..., în sfântă zi de Paște, când până și câinii gustă azi din cozonac!... Ce blestem!...*”.

Opera lui Istrati este însuflețită așadar de simțirea românească, așa cum din scrierile lui Creangă țâșnește imaginea țăranului român cu o mentalitate puternică și sănătoasă. De la Perpessicius încoace însă nu există scrieri care să vorbească despre acestă apropiere. Se evită ostentativ sau doar se ignoră? Asemănarea cu Ion Creangă este indispensabilă și bătătoare la ochi, însă trebuie să se țină cont și de diferențele esențiale dintre cei doi. Cultura aceea

[24] *Ibidem*, p. 243-244.

orală și veche, din care vine Creangă ca scriitor și ca om, are altă valoare pentru Istrati și va fi, prin urmare, altfel valorificată în textele sale. Dacă la Creangă erudiția populară venea din lumea copilăriei autorului, la Istrati lucrurile se așază altfel. El vede lumea pe care o evocă cu alți ochi, cu o maturitate a distanțării de acea lume, distanțare în dublu sens: plecarea copilului de la sat la oraș pentru a face școală și plecarea omului matur din țara nașterii sale, în căutarea libertății, trăsătură definitorie pentru Istrati.

Din acest punct de vedere, proverbele, zicătorile sau bine-cunoscutele vorbe de duh apar la Istrati în combinație cu expresii, cuvinte populare vechi neaparținând neapărat lumii rurale. Multe dintre ele aparțin urbei creșterii lui Istrati, în care românii coexistau cu greci, turci, evrei etc. Copilul fără tată, crescut de mama sa, de la vârsta începerii școlii, în mahalaua Brăilei, rămâne legat de lumea satului (Baldovinești), unde crescuse până la acea vârstă. El nu reprezintă însă copilul fără griji și responsabilități și nu are parte de *copilăria copilului universal*, ceea ce se va reflecta ulterior în modul său de scriere și de evocare a lumii scrierilor sale.

Dacă la Creangă personajele povestirilor și poveștilor au fost receptate de cititori și critici ca Ibrăileanu ca niște țărani, la Istrati personajele sunt fie țărani munteni, deci cu un alt tipar de mentalitate ca al moldovenilor, fie haiduci sau orășeni, care respectă însă valorile poporului român.

Creangă se orientează de la înțelepciunea populară spre râs: el face haz de necaz. Istrati însă își menține tonul grav și râde doar arareori, însă foarte adânc. Spre deosebire de Creangă, Istrati adaptează limbajul la personajul care vorbește și la mediul evocat. În *Țața Minca*, de exemplu, narațiunea se face din perspectiva unei resemnări în fața soartei și a unei acceptări a voii lui Dumnezeu, având în vedere că acțiunea se desfășoară în mediul rural, unde țăranul se apropie mai mult de divinitate, fie din credință, fie de teama unei pedepse ulterioare neascultării.

Ne aflăm așadar în fața unei problematici destul de complicate și controversate. De aceea, menționăm că apropierea de opera lui Ion Creangă a lui Panait Istrati constituie un pretext pentru ilustrarea ideii de apartenență națională a scriitorului Panait Istrati. Lucrarea noastră și-a propus o reconsiderare a operei lui Istrati în lumina operei lui Creangă, ci stabilirea legăturii lui Istrati cu limba și poporul român, în ciuda apariției scrierilor sale în limba franceză.

Prin creația sa, Istrati încearcă să apropie barierele dintre două tipuri de cultură și scriere. Textele sunt ilustrative în acest sens și reflectă efortul de a da operei sale nu numai sensibilitatea românească, care i-a dat naștere, dar și forma. *Țața Minca*, *Chira Chiralina*, *Moș Anghel* pun în lumină felul în care Istrati se gândește să depășească rezistența în traducere (mentală) în textele scrise de el însuși. Problema esențială nu este numai reflectarea culturii românești în planul conținutului, ci și la nivelul cuvintelor și expresiilor

specifice acestei culturi. Din acest motiv, există multe cuvinte netraduse în texte, dar explicate sau plasate în contexte care favorizează înțelegerea lor. Este un fel de interculturalitate dezvoltată în texte, care îmbogățește cultura franceză cu noțiuni și obiceiuri străine, venind dinspre fondul popular românesc.

Bibliografie

Destinul unui clasic. Ion Creangă, Antologie și prefață de Ilie Dan, Editura Albatros, București, 1990.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Pentru Literatură și Artă, București, 1941.

Pompiliu Constantinescu, *Panait Istrati*, în *Mișcarea literară*, Editura „Ancora", București, [s.a.].

G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, vol. II, Ediție îngrijită de Ion Crețu, Editura Pentru Literatură, București, 1968.

Nicolae Iorga, *Haiducii în franțuzește*, în „Ramuri", Craiova, iulie-august 1924.

Camil Petrescu, *În 1935: la moartea lui Panait Istrati*, în *Teze și antiteze*, Editura 100+1 Grammar, București, 2002.

Panait Istrati, *Oncle Anghel/Moș Anghel*, Ediție bilingvă, Ediție îngrijită și studiu introductiv de Zamfir Bălan, Editura Istros, Brăila, 1995.

D. Perpessicius, *Panait Istrati*, în *Jurnal de lector*, Casa Școalelor, București, 1944.

Mihail Sadoveanu, *Panait Istrati*, în *Opere, 19. Publicistică 1904-1935*, Editura Pentru Literatură, București, 1964

Ilie Moisuc

Forme ale identificării lectorale în *Amintiri din copilărie*

«Car l'historien de la littérature dois toujours redevenir abord lui-même un lecteur avant de pouvoir comprendre et situer une œuvre, c'est-à-dire fonder son propre jugement sur la conscience de sa situation dans la chaîne historique des lecteurs successifs.»

Hans Robert Jauss, «Histoire de la littérature: un défi à la théorie littérair», (1978: 51)

Intervenția noastră reprezintă un exercițiu de reflecție critică asupra impactului romanului *Amintiri din copilărie* asupra cititorului, din punctul de vedere al ofertei de colaborare pe care textul o propune și prin care se stabilește ceea ce Wolfgang Iser a numit „jocul împreună al textului și cititorului". În acest sens, sintagma „identificare lectorală" desemnează procesul prin care cititorul și textul se întîlnesc într-un orizont comun, al relațiilor reciproc-îmbogățitoare. Deși pornește dintr-o poziție evident speculativă, vom încerca să combinăm „registrul uscat al demonstrațiilor teoretice" despre care a vorbit încă de la deschiderea Colocviului Domnul Ambasador Dan Hăulică, cu prospețimea contactului nemijlocit cu textul lui Creangă, pentru a vedea în ce măsură acest text ne mai poate vorbi, nouă, cititorilor anului 2011 și în ce măsură ne mai putem regăsi în *Amintirile* lui Creangă.

Înainte de a intra în analiza propriu-zisă, dorim să facem cîteva observații preliminare:

1. În primul rînd vom observa că noțiunea de „identificare lectorală" are un sens mai larg decît cel pe care îl primește de obicei în discursul esteticii și teoriei literare unde identificare este văzută ca o suprapunere, de obicei emoțional-afectivă, cu lumea textului, cu situația textuală și cu personajele. Pe de altă parte, identificarea așa cum o vom explicita noi în cele ce urmează, se distinge de viziunea incitantă și credem încă actuală a lui Hans Robert Jauss asupra „modelelor de interacțiune în identificarea cu eroul literar", discutate în cartea *Experiență estetică și hermeneutică literară*, unde Jauss descrie diferitele cîmpuri de interacțiune care organizează receptarea și experiența estetică la nivelul raportului cititor-personaj.

În ceea ce ne privește, împrumutînd cîte puțin din cele două perspective, vom descrie prin noțiunea de identificare lectorală interacțiunea cititor-text și mai ales modul în care cititorul se regăsește într-un text, modul în care „textul

vorbește pe limba cititorului" și, implicit, felul în care textul are mereu ceva nou de spus cititorilor din diferite perioade istorice.

Cu această capacitatea a operelor de a fi mereu actuale, sub diferite forme, să nu uităm, trecem la a doua observație în legătură cu demersul nostru, și anume interesul acordat lecturii. Amintim, cu acest prilej cuvintele Părintelui Stareț care, în deschiderea Colocviului a vorbit despre plăcerea de a-l citi pe Creangă; această idee evocă dialogic una dintre afirmațiile domnului Eugen Simion care, ieri, în prima intervenție a Colocviului spunea (citățm cu aproximație) „ne face plăcere să-l citim pe Creangă și să descoperim ce încă nu s-a spus despre el"; tot dumnealui a repetat pe tot parcursul intervenției, că opera lui Creangă încă place, „cel puțin copiilor, dacă nu profesorilor și criticilor literari". După cum se poate observa din aceste afirmații, și cum credem că mai multe comunicări din cadrul manifestărilor Colocviului au arătat, opera lui Creangă este în continuare citită cu plăcere, cu bucurie și cu entuziasm. În raport cu această stare de fapt, ni s-a părut necesar să medităm asupra cauzelor acestei plăceri a lecturii pe care ne-o procură opera lui Creangă, mai ales *Amintirile* sale. O astfel de meditație ni s-a părut utilă și din punct de vedere metodologic, în sensul în care prin ea reamintim că actul critic, așa cum arată atît Jauss, cît și Iser, se construiește pe și prin actul lecturii, fapt care ne impune, din cînd în cînd, o întoarcere reflexivă asupra propriului mod de a trăi relația cu textele literare.

Încheind observațiile preliminare, trecem la discuția propriu-zisă asupra plăcerii pe care ne-o oferă *Amintirile din copilărie*, și asupra formelor prin care identificarea lectorală se circumscrie acestui orizont al plăcerii.

Bineînțeles, întrebarea „de ce un anume text literar ne provoacă plăcere?" poate primi răspunsuri din multiple puncte de vedere: dinspre estetică, dinspre filosofie, dinspre psihologie, dinspre psihanaliză, dinspre sociologie, dinspre antropologie ș.a.m.d. În ceea ce ne privește, vom încerca să propunem un răspuns pornind de la poetica textului și de la „estetica efectului", care de obicei este asociată cu numele lui Iser, alături de care credem că i-am putea pune și pe Michael Riffaterre, și pe Umberto Eco (din *Lector în fabula*).

Postulatul teoretic pe care ne vom fundamenta analiza este acela că textul își orientează, în mare măsură, propria receptare, și că efectele asupra cititorului sînt predeterminate în structura funcțională a operei. Consecința directă a unei atari viziuni, în planul discuției despre *Amintiri din copilărie* este aceea că plăcerea pe care o oferă acest text își are rădăcinile, cel puțin în parte, în configurația semantico-lingvistică, deci în structura textului.

Prin urmare, în cele ce urmează, vom încerca să determinăm cîteva cîmpuri de interacțiune prin care textul se deschide către cititor punînd în mișcare mecanismele identificării lectorale ca participare afectiv-intelectuală care ia chipul acelei „desfătări-de-sine-în-desfătarea-cu-altul" despre care

vorbește Jauss.

O primă „structură de apel" prin intermediul căreia este solicitat cititorul potențial al *Amintirilor din copilărie* o constituie, din punctul nostru de vedere, articularea situației de enunțare. După cum știm bine, narațiunea homodiegetică din *Amintiri din copilărie* se dezvoltă pe două planuri discursive distincte; un plan al prezentului enunțării, în care punctul de vedere dominant este cel al povestitorului ajuns la maturitate, care rememorează vîrsta de aur a copilăriei, iar celălalt plan este cel al prezentului enunțat, cînd povestitorul ca instanță expresivă se contaminează cu particularitățile de viziune și de trăire ale personajului actor. Bineînțeles, din punct de vedere poetico-stilistic, acest aspect este o constantă a narațiunii homodiegetice retrospective, în care eul narant (cel care povestește) se disociază de eul narat (cel care acționează, care trăiește). Totuși, particularitatea *Amintirilor*, structura interactivă pe care o generează textul în planul enunțării narative este că opoziția diacronic-funcțională între **trăire** și **povestire** este contrabalansată de o mișcare de suprapunere a acestor două aspecte; pe de o parte povestirea devine ea însăși trăire, anulîndu-se deci distanța temporală între planul enunțării și cel al enunțului, iar, pe de altă parte, punctul de vedere al povestitorului se hibridizează, în sens bahtinian, se contopește cu punctul de vedere al personajului, anulîndu-se opoziția eu actor-eu spectator/narator.

Începutul părții a II-a a *Amintirilor* ne oferă exemplul cel mai bun de tensiune a perspectivelor enunțiativ-emoționale care articulează povestirea și se oferă cititorului. După cum se știe, partea a doua debutează cu proiectarea copilăriei povestitorului într-un spațiul al vîrstei de aur. Această proiectare, actualizată discursiv prin intermediul timpurilor verbale ale trecutului se asociază unei fixări lingvistice a planului enunțării, prin verbele la timpul prezent și prin adverbe cu valoare deictică de tipul aici-acum:

„Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului unde lega mama o șfoară cu motocei la capăt, de crăpau mîțele jucîndu-se cu ele, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam cînd începusem a merge copăcel, la cuptiorul pe care mă ascundeam, cînd ne jucam, noi, băieții, de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de hazul și farmecul copilăresc, **parcă-mi saltă și acum inima de bucurie**."

În acest fragment, ca și în altele din *Amintiri*, bucuria asociată trecutului, copilăriei, deci personajului actor este transferată în planul prezentului enunțării, al personajului narator, printr-o mișcare de amalgamare a perspectivelor, dinspre trecut spre prezent.

Pe lîngă această mișcare dinspre trecut spre prezent, prin care prezentul enunțării este luminat de fericirea trecutului trăit, apare, mai rar este drept, o mișcare în sens invers, dinspre prezentul enunțării, dintre seriozitatea omului

matur spre nevinovăția copilului, ultima întunecată de prima:

„Dar vremea trecea cu amăgele, și eu creșteam pe nesimțite, și tot alte gînduri îmi zburau prin cap, și alte plăceri mi se deșteptau în suflet, și în loc de înțelepciune mă făceam tot mai neastîmpărat, și dorul meu era acum nemărginit; căci sprințar și înșelător este gîndul omului, pe ale cărui aripi te poartă dorul necontenit și nu te lasă în pace, pănă ce întri în mormînt!

Însă vai de omul ce se ia pe gînduri! Uite cum te trage pe furiș apa la adînc, și din veselia cea mai mare cazi deodată în urîcioasă întristare."

Așadar, de la polul unei contopiri euforice între trecutul și prezent, narațiunea trece la o contaminare disforică, în care trecutul este umbrit de înnegurarea reflexivității prezente. Pentru a restabili echilibrul emoțional dar și narativ, povestitorul desparte din nou planurile, revenind la formula standard a narațiunii retrospective, în care distanței temporale îi corespunde o distanță semantic-enunțativă:

„Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată. Și drept vorbind, acesta-i adevărul."

Această dinamică a punctelor de vedere și al focalizării narative conferă un profil particular „sistemului perspectivic" (Iser) al textului, și oferă cititorului un spațiu de colaborare extins. Urmînd firul povestirii, cititorul va îmbrățișa, pe rînd, diversele perspective care constituie „punctul de vedere itinerant" (Iser), prin intermediul căruia textul este interiorizat ca lume de sensuri și de valori, iar mobilitatea pozițiilor de enunțare lărgește posibilitățile de interacțiune ale textului cu cititorul, și implicit, multiplică direcțiile „cooperării interpretative". Din perspectivă generală, ni se pare ca maniera prin care textul impune cititorului o pendulare între perspective de enunțare-receptare distincte și chiar opuse facilitează instituirea comunicativității specifice lecturii și experienței estetice așa cum este ea descrisă de Jauss:

„Pe latura comunicativă, experiența estetică îngăduie atît tipica distanțare de rol a spectatorului, cît și identificarea ludică cu ceea ce ar putea sau ar dori el să fie." (Jauss, 1983: 55).

Pentru discutarea unei alte direcții în care se dezvoltă dinamica identificării lectorale vom trece din planul sintagmatic al timpurilor verbale și al straturilor semantic-enunțiative în planul tematico-simbolic, unde ni se pare că poate fi delimitat un alt orizont al deschiderii textului înspre receptor. Dacă prima deschidere prin care cititorul era atras în text printr-o dialectică a apropierii și distanțării de diversele poziții ideologic-discursive actualizate textual, acum interacțiunea se mută în planul de adîncime al conștiinței și inconștientului cititorului.

În acest context, configurația tematico-simbolică a *Amintirilor din*

copilărie poate fi proiectată într-un plan al universalității. Universalitatea acestei opere vizează, pe de o parte, acea „copilărie a copilului universal", în sensul că *Amintirile* explicitează cîteva dintre nucleele specifice ale temei copilăriei: relația cu părinții, relația cu cei din afara familiei (copii și adulți), educația, existența întru joc ș.a.

Pe de altă parte, universalitatea experienței propuse de *Amintirile* lui Creangă poate fi înțeleasă și în sensul activării unor structuri simbolice de adîncime, care acționează asupra cititorului atît sub formele pulsional-fantasmatice descrise de Freud, cît și sub forma arhetipurilor jungiene. Să ne gîndim, de pildă, la încărcătura afectiv-simbolică a imaginii mamei din *Amintiri*, care apare ca Mamă bună, care mîngîie, oferă dragoste, educă, protejează, dar și ca Mamă rea, care amenință și pedepsește. Să ne gîndim, de asemenea, la drama înstrăinării, a ruperii de lumea familiei și de lumea copilăriei, prin plecarea la Socola. Să medităm, de asemenea, la imaginile bolii respectiv morții care planează de cîteva ori asupra existenței lui Nică. Să reflectăm, de asemenea și la ambivalența simbolurilor și elementelor religioase din *Amintiri*. Ceea ce vrem să spunem, prin evocarea acestor aspecte, nu este că *Amintirile din copilărie* pot oferi material consistent unor interpretări psihanalitice și/sau arhetipale, ci că, în planul receptării, cititorul este atras *și* într-o interacțiune de tip fantasmatic-simbolic cu textul, solicitat fiind într-un tip de identificare lectorală diferit de cel descris anterior.

Nu este în intenția noastră să epuizăm formele identificării lectorale prin care se desfășoară „jocul împreună al textului cu cititorul" în *Amintiri din copilărie*; pe lîngă **identificarea comunicativ discursivă**, legată de jocul perspectivelor de enunțare, și pe lîngă o **identificare** subtilă, **de tip pulsional-simbolic**, determinată de încărcătura afectivă a marilor teme ale *Amintirilor* din copilărie, mai menționăm, fără să insistăm, **identificarea moral-axiologică**, prin care cititorul este atras în sfera valorilor, a distincțiilor dintre bine și rău, a corectitudinii și a incorectitudinii, aspecte importante în fuziunea orizontului experienței textului cu orizontul experienței de viață a cititorului, funcțională în trecerea de la lectură la trăire. Mai distingem și **identificarea de tip poetic** legată de plăcerea rostirii și de impactul semnificantului asupra receptorului, și în fine, **identificarea ironică**, legată de mecanismele comicului și, mai ales, de funcțiile rîsului *de și cu* personajul principal.

Prin toate aceste elemente, care ar merita, fiecare în parte, o discuție particulară, *Amintirile din copilărie* își asigură un cîmp de receptare deschis și o structură de efect potențial multiplu, prin intermediul cărora acest text încă ne mai spune ceva și încă ne mai oferă plăcere cînd îl citim.

Sîntem conștienți că analiza noastră este una parțială și că răspunsul la întrebarea „De ce ne plac *Amintirile din copilărie*?" variază în funcție de fiecare cititor în parte. Credem totuși că aspectele abordate de noi, și legate cumva de un cititor abstract, se înscriu într-un serie de invariante ale receptării,

actualizate subiectiv și contextual, este adevărat, dar care își mențin totuși caracterul de generalitate.

Bibliografie

Eco, Umberto, 1991, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalaș, prefață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers.

Irimia, Dumitru, 1999, *Introducere în stilistică*, Iași, Editura Polirom.

Iser, Wolfgang, 2006, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, traducere, note și prefață de Romanița Constantinescu, traducerea fragmentelor din limba engleză de Irina Cristescu, Pitești, Editura Paralela 45.

Jauss, Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Traduit de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard.

Jauss, Hans Robert, 1983, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Traducere și prefață de Andrei Corbea, București, Editura Univers.

Nicoleta Redinciuc, Ilie Moisuc, Elena Docsănescu

Elena Docsănescu

Câteva considerații privind istoricul monografiei „Ion Creangă" de Zoe Dumitrescu-Bușulenga

Prima carte a doamnei Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta, a fost Monografia **„Ion Creangă**", publicată în 1963 la Editura pentru Literatură. Ultima carte la care lucrat Doamna Zoe a fost ediția a 2-a „revăzută și adăugită a aceleiași monografii", apărută în anul 2000 la Editura Elion.

În cei aproape 40 de ani care despart cele două ediții, autoarea n-a încetat să se gândească la cartea sa despre Creangă pentru că geneza acestei scrieri i-a lăsat o amintire dureroasă. În tot acest răstim a urmărit apariițile consacrate personalității și operei lui Creangă, cele mai semnificative fiind, după părerea sa:

Introducerea în Opera lui Ion Creangă de George Munteanu (Ed. Minerva 1976*);*

Ion Creangă, mit și adevăr de Petru Rezuș (Ed. Eminescu, 1981);

„Creangă și Creanga de aur" de Vasile Lovinescu (Ed. Cartea Românească, 1989) și

Dimensiunea românească a existenței de Mircea Vulcănescu (Ed. Fundației Culturale române), 1991.

În preajma anilor 2000, după ce a revăzut și a dat spre tipar lucrările sale fundamentale despre Eminescu, pentru o ediție definitivă, doamna Zoe mi-a spus că dorește să reia pentru o ediție nouă și monografia sa despre Ion Creangă. În primăvara anului 2000, înainte de a pleca la Văratec, mi-a dat cartea apărută în 1963, cu numeroase modificări, cu câteva texte noi și un „cuvânt înainte", intitulat „În loc de prefață", special scris pentru această nouă ediție. Mi-a spus, totodată, de unde mai pot lua câteva texte pe care le publicase în reviste și m-a rugat să vin eu la Văratec, când volumul va fi gata pentru tipar. Dorea să vadă ultima formă pregătită pentru editare.

Prefața scrisă special pentru această ediție revizuită conține o mărturie sinceră, emoționantă asupra istoriei acestei cărți și a scrisului său din acea perioadă.

Astăzi, când țin în mână cartea mea despre Creangă, am sentimentul că ating un obiect dintr-un muzeu de antichități. În general, ceea ce scriu îmi devine străin din clipa în care mă despart de ultima pagină. Dar acest volum publicat cu aproape 40 de ani în urmă a fost prima mea carte și geneza ei se situează într-o vreme de „euforie" a criticii sociologice care nu-mi era de fel la îndemână prin

simplismul și tezismul ei. Recitisem de curând „Le rire" a lui Bergson și mă ispitise o analiză posibilă a operei lui Creangă din punct de vedere al stilului care până atunci nu fusese investigat decât de lingviști. Înșuși marele Călinescu în „Viața lui Creangă", superb eseu care depășea limitele biografiei, fixase doar reperele generale ale stilului, reluând analiza cu Rabelais, preferată de Iorga și definindu-le în cadrul conceptelor de jovialitate și jocularitate.

Cum în studenție făcusem doi ani de analiză stilistică la cursul și seminariile de estetică ale marelui meu profesor Tudor Vianu, înainte de 1944, am simțit nevoia să-mi explic originalitatea stilului lui Creangă dincolo de datele biografiei și particularităților exclusiv lingvistice. Și am recurs la modalități de abordare care să-mi permită introducerea unei analize stilistice pe apele tulburi ale criticii sociologice. Am coborât pe firul esențial al inspirației folclorice, până la rădăcinile străvechi ale înțelepciunii tradiționale al cărei reprezentant de geniu a fost humulești eanul, format în mediul rural, la școala rapsodului popular. Dar important a fost saltul calitativ realizat de Creangă care, printr-o alchimie specifică a geniului, a întrerupt seria transmițătorilor simpli ai culturii populare, devenind un individual și original autor de literatură cultă.

De aceea, după ce am stabilit genul proxim al creației, am pornit la dificila întreprindere a decelării diferenței specifice, căutând în literatura universală artiștii afini. Am reparcurs cu mare atenție pe Rabelais, care cleric, ca și Creangă, dar savant medic și umanist, pornise totuși tot de la o carte populară cu uriași, carte din Evul Mediu. Apoi am reparcus eposul celebru al renascentistului Luigi Pulci, Morgante Maggiore, cu același tip de personagii comice. La fel am procedat cu Lawrence Sterne și Swift, englezii, părinți ai comicului și umorului absurd.

De la tratarea fabulosului și până la unele modalități de expresie, foarte multe elemente îl apropiau pe Creangă de acei mari scriitori ai literaturii universale, în chip preponderent burlești, dând operelor lor o turnură satirică datorită înălțimii de la care priveau lumea contemporană și cusururile ei. Ca și la aceia însă, ficțiunea, calitatea ei, conferă creațiilor valoarea estetică, adică cea esențială. Și Creangă este un maestru al ficțiunii și un stăpân de necontestat al unei limbi inconfundabile.

Sperăm ca această ediție din anul 2000, revăzută și adăugită, să ofere o imagine mai clară, scuturată de multe scorii, a unei opere clasice.[1]

Am plecat la Văratec la sfârșitul lunii august, imediat după ce Doamna Zoe și-a aniversat împlinirea celor 80 de ani. Am găsit-o într-o perioadă când era foarte bolnavă, nu avea putere să purtăm discuțiile pe text mai mult de două ore pe zi. Nu putea sta la birou, uneori nici pe fotoliu. Cu toate acestea, de pe patul ei de suferință a cerut să vadă aproape fiecare pagină. A mai făcut câteva corecturi și pe ultima pagină a manuscrisului a scris „*Văratec, august 2000*".

Această ediție, cu două capitole noi – cel din deschidere „*Receptarea operei*

[1] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Ion Creangă*, Ed. Elion, 2000, p. 1-2.

lui Creangă" și ultimul „*Locul lui Creangă în literatura română*", cu succinte dar superbe definiri ale valorii și semnificației ideilor lui Vasile Lovinescu și Mircea Vulcănescu, deschide noi orizonturi pentru înțelegerea actualității chipului și operei lui Creangă. Câteva exemple în comentariile Doamnei Zoe:

Prin aceste câteva puncte de vedere pozitive, dar mai cu seamă prin frumusețea, autenticitatea vibrantă și absoluta sinceritate, ne simțim aproape de gândul înalt și curat al lui Mircea Vulcănescu, înscris pe hârtie în urmă cu mai mult de o jumătate de secol, chiar dacă viziunea asupra obiectului cercetării sale entuziaste s-a modificat în bună măsură. Cu rara intuiție de cultură, spunea el însuși încă de atunci „că alături și poate împotriva icoanei mele despre el (Creangă – n.n.) mai există și altele tot atât de vii, țesute din alte lumini, desprinse din alte umbre".

Firește, în anii care au trecut peste noi, o viziune tot mai acuzat istorisită, s-a depărtat tot mai mult de elementele tradiționaliste, fenomenologice înglobate în viziunea sa. Astăzi, fluxul evenimențial atât de precipitat al lumii contemporane face tot mai sensibilă pentru noi toți „conștiința istorică", aceea după care ieri nu mai poate fi egal cu azi și cu atât mai puțin mâine. De aceea în toate domeniile, dar mai ales în istoria culturii, atenția se îndreaptă spre schimbare mai mult decât spre permanență, spre relativizare mai mult decât spre absolutizare. Urmărim în cultură succesiunea expresivă a mentalităților, mânuim concepte noi precum „opera deschisă" sau „orizontul așteptării", menite, evident, să descopere valențe mereu noi în fenomenele culturale preluate, receptate mereu altfel, după determinări social-istorice diferite. Tot mai departe de Zenon, tot mai aproape de Heraclit, topim bronzurile și fărâmăm marmura pentru a le introduce în fluxul timpului, făcând din el stăpânul nostru și al valorilor pe care le poartă necruțătoarea sa goană.

De altfel mare parte din critica nouă se încumetă să aboleasca permanențele, încercând să distingă în desfășurarea artelor anumite momente de convergență între receptor și autorul și opera receptată, care singure conferă valoare capodoperei. Uneori însăși biografia autorilor dispare ca neinteresantă, determinantele psihologice venind dinspre creator nemaipretinzând nici o semnificație. Alteori chiar, într-o viziune intertextuală, dispare autorul însuși, textul devenind o entitate mobilă la care orice cititor e socotit a colabora.

Jocurile inteligenței contemporane sunt numeroase și din ce în ce mai rafinate. Speculația teoretică fascinează și rezultatele practice îmbracă uneori rezultate spectaculoase. Dar, dincolo de experiment, de teoria temerară, rămân pietrele de vad ale unei culturi care leagă între ele într-o matcă unică și se articulează totuși într-o indestructibilă totalitate.

Metodologiile cele mai diverse, bine și rațional conjugate, sunt de folosit pe fondul unei viziuni istorice de coerență și unitate. Nu se refuză biografia dacă e relevantă pentru operă; (cum spunea Perre Boisdeffre, stabilind câteva distinguo-uri în această privință), se privește cu lentile măritoare textul cel mai în măsură de integrat și singur în stare să răspundă în toate staturile lui; se compară

apoi textul cu cele afine din literatura națională și alte literaturi. Și rezultatul operației analitice și comparative constituie temeiul judecății de valoare, dincolo de orice apriorisme sentimentale, dincolo de entuziasmul economiastic, înlocuit de luciditatea noastră critică și de instrumentele cât de cât științifice de lucru.

Pentru noi, astăzi, Ion Creangă nu poate fi socotit marele scriitor care este, numai pentru faptul că poartă cel mai înalt grad, după Eminescu, încărcătura specificului național în biografie și în trăsăturile psihicului și ale caracterului. Că el întrupează, într-adevăr, tot ce e mai reprezentativ în creativitatea populară românească, nu se poate contesta. Cheia originalității sale însă o căutăm în paginile unei opere care exprimă un spirit general al unei etnii, într-o formă particulară, unică și nereparabilă, pe care o numim, generic, stilul lui Creangă.

Această operă, necontenit citată și mult mai rar citită (tocmai pentru că prin aparenta ei simplitate e socotită ușor accesibilă), a nedumerit și nedumerește însă. Unii iau povestirile drept producție de inspirație folclorică realizate de un narator cu înzestrare superioară (așa cum credea Jean Boutière prin anii '30). Alții (și mai cu seamă modul didactic de a vedea) privesc ***Amintirile*** *ca o simplă (câteodată și exemplară!) descripție a modului țărănesc de viață.*

Sigur că uneori intuiția unor mari intelectuali a operat exact, deși fulgurant, în evaluarea critică a curioasei creații, îngemănat țărănești și culte.

În același timp se cade să semnalăm un fenomen unic de receptare a scriitorului în literatura română și produs paralel și oarecum în afara criticii ca atare. Pe de o parte, Creangă – cel destul de puțin înțeles de critici – a fost iubit, apreciat, comemorat de foarte mulți scriitori ai noștri din toate epocile. Dintre contemporani, am văzut cu cât interes și admirație a reacționat Eminescu la creația lui. După aceea, în altă vreme, Mihail Sadoveanu a fost cel mai credincios admirator al lui Creangă, mărturisind în foarte numeroase scrisori, articole și conferințe legăturile sale cu acela pe care îl socotea alături de Neculce și Eminescu, printre înaintașii săi, printre metodele pe care le-a urmat sau pe care le-a prețuit deasupra celorlalte. Apoi I. I. Mironescu, prietenul lui Sadoveanu, doctorul și scriitorul de la Taslău, a dramatizat unele lucrări ale lui Creangă. Șt. O. Iosif, Emil Gârleanu l-au editat și l-au prefațat, ca și Ilarie Chendi și alții.

Pe de altă parte, Creangă a fost imediat primit de marele public, și difuzarea lui a fost și continuă să fie enormă la nivelul cititorilor. Opera lui Creangă a ieșit din folclor prin geniul original al autorului, a concentrat esențe și semnificații, a sintetizat procedee devenite de aici înainte clasice pentru literatura cultă. Dar această operă s-a întors în rândurile celor de la care plecase și într-un anumit fel a redevenit literatură populară. S-a născut, am zice, exagerând oarecum, o nouă modalitate folclorică pornindu-se de la creațiile lui Creangă, de la modul său de „spunere" scrisă.[2]

---

[2] Idem, p. 25-28.

Din păcate, această ediție „revizuită și adăugită" a fost tipărită într-un tiraj mic, cu o înfățișare grafică modestă, cu greșeli de tipar și nu a reușit să pătrundă în conștiința cititorilor, iar critica literară nu s-a oprit asupra ei.

Retipărirea cărții Doamnei Zoe Dumitrescu-Bușulenga despre Ion Creangă într-o nouă ediție frumoasă, bine prezentată și lansată cu grijă, rămâne o datorie a Fundației noastre și, cu sprijinul mănăstirii Putna, vom putea să o ducem la îndeplinire cât mai repede. Trebuie, cu acest prilej, să se afirme cu tărie că această ultimă formă este *„ediția definitivă"* a cărții, văzută și aprobată personal de Domnia Sa. Este cu atât mai necesar, să facem această reeditare, cu cât pot apărea ediții care din necunoaștere să folosească textul de bază în forma primă, apărută în 1963 și anulată de autoare prin mărturiile sale din ediția anului 2000.

* * *

Lucia Cifor:

Am ascultat în această după amiază câteva comunicări, cred eu destul de consistente, substanțiale și mai ales provocatoare, dar într-un sens bun provocatoare, în sensul că ne-au pus pe gânduri. Prima dintre ele ne-a pus pe gânduri cel mai mult și nu putea să nu vină această invitație de a cădea pe gânduri decât de la domnul Sorin Lavric și de la lucrarea domniei sale.

Gheorghiță Geană:

Sunt, într-adevăr, niște comunicări foarte interesante, provocatoare, în special comunicarea domnului Lavric. Voi începe cu o observație la comunicarea domnului Ilie Moisuc.

Creangă și Istrati sunt mai degrabă diferiți. Vă propun o ecuație comparativă Creangă-Istrati, de la care porniți și dumneavoastră, și Istrati-Gorki. Istrati a fost numit un Gorki al Balcanilor. Dacă procedăm logic, ajungem la o relație Creangă-Gorki, ceea ce nu știu dacă mai ține. Asta ar fi , dacă vreți, un viciu sau o vulnerabilitate a acestei comparații între Creangă și Istrati. Structural sunt diferiți, și proza lor și ei, ca temperamente, sunt total diferiți. Creangă este un autohtonist, e adevărat că el la un moment dat pleacă din sat, se dislocă, dar el are nostalgia locului natal, al locului originar, pe când Istrati este de fapt un aventurier, un flaneor, un rătăcitor înzestrat, nu știu dacă cu geniu, dar cu o anumită vocație superioară.

Încercările lui Harap-Alb sunt inițiatice, pe drumul spre a deveni sfânt, e o lectură posibilă. Eu cred totuși că mai aproape de un drum spre o spiritualitate înaltă, chiar de tip creștin, găsim în Dănilă Prepeleac, mai degrabă decât în Harap-Alb. Despre asta poate o să mai vorbesc.

Acum ajung la comunicarea domnului Sorin Lavric, care, după părerea mea, este o provocare, este un act de curaj la urma-urmei să mergi și în contra

curentului. Eu o să vă dau două citate ale unor mari personalități care s-au ocupat de Creangă. Sigur, s-a ocupat de Creangă George Călinescu, Tudor Vianu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Vladimir Streinu, nume pe care le respect fără doar și poate. Dintre ei o să vă dau două citate: George Călinescu - Creangă, este o expresie monumentală a naturii umane în expansiunea ei istorică ce se numește poporul român sau mai simplu, poporul român însuși surprins într-un moment de genială expansiune. Cuvântul geniu apare în această evaluare. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, nu mai spun că ultimele cuvinte rostite de doamna Docsănescu din cartea pe care maica Benedicta i-a dedicat-o lui Ion Creangă, deci ultimele cuvinte erau aproape o voce din ceruri, o replică din cer la conferința domnului Sorin Lavric. Eu o să citez din ea: opera lui Creangă a ieșit din folclor prin geniul original al autorului, a concentrat esențe și semnificații, a sintetizat procedee devenite de aici înainte clasice pentru literatura cultă. Să afirmi, de exemplu, că noi vorbim despre Creangă aici pentru că Eminescu s-a apropiat de el, au fost prieteni, și pentru că a scris despre Creangă George Călinescu, mi se pare că este un argument și o afirmație foarte vulnerabilă, e o afirmație de genul aceleia pe care a făcut-o, de exemplu, distinsul, nobilul cărturar care a fost Alexandru Paleologu, care vorbind despre Semănătorism, spunea că Semănătorismul nu a dat nimic în literatura română în afară de Sadoveanu și de Iorga. În momentul când a afirmat acest lucru, a enunțat două consecințe, e vorba despre împlinirea acelui curent, care îl justifică în Istoria literaturii române, chiar dacă după aceea devine anacronic. Să spui că Ion Creangă a fost validat ca personaj, ca personalitate, chiar ca geniu de Eminescu, este prin însuși acest fapt o validare, la fel cum găsim o validare în enunțurile și judecățile de valoare care au fost enunțate și din care eu am citat. În ceea ce mă privește eu cred că Ion Creangă este genial prin faptul că este unic și inimitabil, în calitate de creator este unic și inimitabil. Este un reper, am mai făcut această afirmație, el face legătura între spiritul tradițional, arhaic și cultura înaltă, de elită și chiar îmi puneam problema dacă în literatura universală există asemenea exemple. Chiar și dacă ar mai exista, faptul acesta, rolul lui în literatura și cultura română, mie mi se pare că îl proiectează în acest statut de unicitate și care îl face într-un fel chiar genial. Deci, e un reper, un prag de sus. E un prag de sus și la pragurile de sus e posibil să ne raportăm în două feluri, ori ajungem la el, deci este foarte sus, ori să ne plecăm în fața lui, ceea ce este un gest de omagiu.

Foarte multe dintre formulele lui Creangă sunt memorabile. „Nu știu alții cum sunt, dar eu când îmi aduc aminte de satul meu, cu Ozana cea frumos curgătoare" este o frază de o dulceață și de-o putere de evocare, de sensibilitate extraordinare. Eu când citesc sau când îmi aduc aminte de aceste cuvinte, imediat ni se ivește în minte versul din Eminescu: „Trecut-au anii", despre care s-a spus la un moment dat că este cel mai frumos vers din Istoria literaturii române. Bine, s-a mai spus despre aceasta despre „Nu credeam să învăț a muri

vreodată", dar, oricum, este un vers de o mare frumusețe. Nu vreau să spun că eu sunt o autoritate care poate să valideze așa ceva, dar eu vă spun părerea mea. Aceste cuvinte evocatoare, „nu știu alții cum sunt", eu cred că foarte mulți dintre noi le rememorăm și le rostim din când în când în minte în diverse ocazii. Asemenea cuvinte nu le-a găsit însă în satul Humulești, astea sunt creația lui, clar sunt creația lui. Eu cred însă că, mai mult decât atât, chiar formulele lui proverbiale pot să fie creații ale lui însuși. Noi nu avem nici o dovadă că acele zicale care survin frecvent, el folosește frecvent de două-trei ori pe pagină formula „vorba aceea..."; eu vin și enunț această provocare la rândul meu și spun că nu se știe, nu avem nici o dovadă că aceste zicale nu sunt creații ale lui în spirit popular. Spun asta în baza unei experiențe proprii de cercetare. Eu am lansat la un moment dat un chestionar de cercetări pe formule proverbiale și vreau să vă spun că le-am modificat ca să-mi exprime mie mai bine o anumită polaritate, o anumită relație dintre enunțuri. Aceste proverbe nu au o formulă fixă. La chestionarul acela foarte mulți mi-au răspuns cu o variantă a proverbului respectiv. Deci atâta vreme cât nu există o culegere de proverbe din Humulești din epoca aceea, noi nu avem nici o dovadă că acele zicale ale lui Creangă nu sunt ale lui. Și sunt geniale.

Pe urmă, sunt alte opere geniale ale lui, ca să nu legăm personalitatea, rolul și importanța lui numai de „Amintiri din copilărie". „Cinci pâini" este o provocare la adresa celei mai ascuțite minți logice, este o provocare de tipul paradoxiologic. Pe urmă Dănilă Prepeleac. Pe mine mă interesează mai puțin Harap-Alb din acest punct de vedere. Dănilă Prepeleac este o proză fabuloasă, de un umor irezistibil. Traian este aici, când era copil citea într-un hohot continuu așa ceva. Dănilă Prepeleac nu este o creație folclorică, Dănilă Prepeleac este o creație în care aportul lui Creangă este fundamental și acolo se întâmplă ceva foarte interesant, acolo este o filozofie de viață excepțională, este o filozofie de viață care te duce de la prostia comună, în care omul intră dintr-o naivitate prostească, fără nici un fel de dimensiune spirituală, la o înțelepciune creștină, pentru că tot destinul lui Dănilă Prepeleac se schimbă în momentul în care pe malul acelui lac, după toate întrecerile acelea pierdute, după toate întâmplările lui neplăcute și în care iese în pierdere, se ia la întrecere cu dracii, cu reprezentanții acelei delegații, să zic așa, Scaraoschi și atunci când pierde tot, întrecerea cu diavolii, el se hotărăște să facă acolo un schit, o biserică. Și din momentul acela tot destinul său se schimbă. Dar mie aceasta mi se pare o povestire realmente de o filozofie popular-creștină, care este, în profunzimea ei, de caracter popular, dar ca o creație în sine este creația lui Creangă. Deci, eu revin la această idee că avem totuși o unicitate a lui Creangă, nu o unicitate din aceea banală, a unei prezențe într-o zonă a existenței umane, ci o unicitate la un nivel creator, cu încărcătură de talent și de artă autentică. Această unicitate a lui și rolul lui în cultura română, eu cred că îl face genial.

Cornel Ungureanu:

Începând cu expunerea domnului Sorin Lavric, îl consider pe domnul Lavric ca unul dintre cei mai importanți exponenți ai spiritului critic în cultura română. E necesar ca atunci când vorbim de Ion Creangă, să facem o scurtă istorie prin câteva nume importante ale spiritului critic.

Cartea de început, importantă, este cartea lui Ibrăileanu din 1909, *Spiritul critic în cultura română*. După un timp de reflecție important și de formare în domeniile care sigur, de o moldovenitate desăvârșită, în cartea aceasta sunt Asachi, Negruzzi, Maiorescu, Alecu Russo, evident Alecsandri, desigur Eminescu, dar nici măcar o notă, nici măcar un cuvânt despre Ion Creangă. Este vorba de cei care pun în mișcare cu o anumită forță, sau cu o forță extraordinară spiritul critic, definirea unui timp al culturii. Există o carte în care spiritul critic evocă o generație deosebit de vie, carte pe care ne-o amintim întotdeauna cu mare plăcere, un spectacol al inteligenței, în 1934. Între aceste două cărți aș așeza intervenția domnului Lavric. Este o intervenție de o inteligență deosebită, inteligență care pune în valoare un spirit critic de formulă ionesciană, un spectacol al gândirii, dar și un spectacol strălucitor zic, ale negației sub semnul lui „nu", acestui „nu" categoric al lui Eugen Ionescu, cu care, fără îndoială, trăiește o vecinătate. S-ar putea vorbi foarte mult, pe fiecare citat pe care ni l-a propus și pe fiecare trimitere, apoi despre textele care m-au impresionat și pe mine, ale domnului Geană despre genialitatea freatică; are acolo un apendice, un citat din Pandrea, în care Pandrea vorbește despre felul în care a apărut în cultură Brâncuși. Domnul Geană îmi ia genialitatea freatică, germinativă evident, care a pus în valoare și alte nume care ne invită să discutăm în acest context nu doar despre Brâncuși, ci și despre Ion Creangă.

Ion Pop:

Eu nu sunt un mare specialist în Creangă și mă exprim oarecum în calitate de cititor și, hai să-i zicem, de istoric literar. Am ascultat și eu cu mare interes toate comunicările și comunicare domnului Lavric, care este, cum s-a spus, cea mai provocatoare, sigur că ne provoacă și anumite întrebări. Sigur, dacă punem în ecuație opera mai redusă, căci s-a referit și la acest aspect, cantitativ, al operei, cu alte mari opere, monumentale, lucrurile pot să se clatine oarecum pe un anumit piedestal, dar problema cred că nu e asta. Dacă tot am evocat geniul în aceste zile, eu cred că, nu știu acum dacă îl putem numi geniu și ce este de fapt geniul, dacă ieșim din perspectiva romantică e mai complicat, dar în orice caz Creangă e unanim recunoscut, cu adeziune puternică națională, și cu sentimentul că reprezintă activități majore în cultura română, în literatura română, în spiritualitatea românească și acest lucru îi acordă o poziție emblematică să spunem pentru această spiritualitate. În orice caz este evident caracterul de sinteză al operei lui Creangă, de sinteză al unui limbaj, a unor atitudini față de viață, care sunt prezente în toată cultura populară

românească. Acest lucru nu poate fi negat, recunoaștem mai mult decât la oricare scriitor român această situare emblematică. O problemă care poate fi discutată și pusă sub semnul întrebării este faptul că Ion Creangă nu este un cugetător în adevăratul înțeles al cuvântului, în senul filozofic, să zicem înalt, al acestei noțiuni, nefiind decât un povestitor. Eu nu cred că acest lucru i-ar putea scădea din valoare, pentru că dacă ne gândim bine, avem un alt mare povestitor, sigur, cu altă dimensiune a operei, Mihail Sadoveanu, care nu este nici el un psiholog. Creangă face parte din categoria marilor povestitori care lucrează cu alte mijloace decât cu cele ale analizei psihologice, el nu creează caractere în sensul acesta, nu creează psihologii profunde, dar creează un spectacol al lumii, creează un univers pe care îl stăpânește cu o putere totuși ieșită din comun, e un mare regizor de figuri, la rândul lor în efigie a unor mentalități, a unei experiențe istorice și cultural-populare și n-aș crede, aici chiar am o îndoială, nu aș crede că se poate spune că e îndreptățită afirmația că Ion Creangă nu a creat practic nimic, ci a luat totul din Humulești lui, și că vorba despre un om simplu, abil, ingenios, inspirat și exersat reproducător și transmițător de formule și de limbaje moștenite. Este la el o artă a punerii în scenă, este la el un gust al burlescului, al comicului enorm, și există în subterane o întreagă țesătură arhitipală la care nu s-a mai făcut aluzie, care merge foarte departe. Nu avem acum timp să analizăm toate aceste chestiuni legate de arhietipuri la Creangă.

Nu vreau să mă mai lungesc, în orice dimensiune l-am judeca pe Creangă, eu cred că există la el o articulare profundă și deloc mecanic imitativă a unor mentalități, a unor atitudini și astfel este un mare spirit creator. Sigur, putem regreta că Amintirile nu au fost încheiate, că ele sunt numai un singur volum, că poveștile nu sunt o sută, ci sunt mai puține, dar acest lucru nu ne împiedică să savurăm nu numai umorul și suculența și tot ceea ce se întâmplă în înscenarea aceasta imensă a operei lui Creangă, ci să mergem mai departe spre subtilități care țin de o filozofie implicită legată de modul de a vedea lumea, al poporului, al satului, al țăranului român, și aceasta într-un foarte mare rafinament al expresiei, al limbajului.

Am o sfială față de cuvântul geniu, sigur că da, dar există toate atributele care ne îndrumă spre un fel de definire a genialității și la Creangă. În primul rând acest caracter emblematic despre care am vorbit la început. Aici sunt chestiuni la limită, sunt niște praguri, și nu vreau să contest radical ceea ce a spus domnul Lavric, pentru că ne invită la o reflecție și la o atenuare eventual a unor emfaze posibile în jurul a ceea ce numim geniu, așa cum s-a întâmplat și de exemplu cu Eminescu, care foarte mare poet, genial, însă uneori îi este alterată cumva imaginea indirect, prin modul emfatic despre care s-a tot vorbit, în câteva formule stereotipe.

Accept personal o asemenea provocare ca idee, ca incitare, ca răscolire a unui univers literar, univers creator semnificativ, accept punerea sub semnul

îndoielii, a unor lucruri, dar în același timp cred că se procedează un pic prea radical, adică trebuie să fim puțin mai atenți la nuanță și, la urma-urmei, vedeți că domnul Geană a dat un citat din Călinescu contrar față de ceea ce ați găsit dumneavoastră în aspectele arătate. Deci, Călinescu însuși vorbește de o genialitate în sensul unei mari reprezentativități, a unei mari sinteze de spiritualitate țărănească și populară și cred că lucrurile sunt undeva la mijloc, adică nu lucrăm de dragul de a pune sub semnul îndoielii, pentru că acum e epoca demitizărilor, e adevărat. Noi suntem într-o fază în care ne deranjează aureolele și bănuim orice înalte prestigii și orice statui de încremenire și de factori care ne pot invita la o adulație necontrolată și necritică, dar cred că trebuie să ne păstrăm un fel de gravitate mai înaltă a acestei atitudini față de marele opere, fără să cădem în adulație, în sensul cel mai rău al cuvântului. Mă întorc din nou la Sadoveanu, eu cred că aici e vorba de un mare povestitor, că nu oricine poate fi, am dat un exemplu, în afară de Sadoveanu eu nu văd un intelectual român, Voiculescu poate, dar e totuși altceva. Aici este această libertate și dacă definim și geniul ca libertate, ca naturalețe, a modului de a evoca, de a retrăi, de a face viu și apropiat acest spectacol al lumii, cred că o componentă a genialității se află la Creangă, chiar dacă concentrată ca dimensiune.

Închei aici, dar cred că nu putem zgudui fundamental această statuie a lui Creangă și dacă putem amenda anumite aspecte care pot părea ca ținând de o retorică a receptării de-a lungul timpului, toți ceva rămâne esențial. Creangă este printre acei scriitori de care ne apropiem cu un fel de timiditate gravă, ceea ce semnalează deja o profunzime a acestui mare scriitor.

Traian Geană:

Afirmația la care vreau să mă refer este aceea potrivit căreia Creangă ar fi un fel de medium, care ar fi preluat pur și simplu vorbele, basmele populare potrivit formidabilei sale erudiții orale. Un lucru nu îl putem nega: Creangă are totuși o identitate ca scriitor, iar această identitate nu este meritul lui Călinescu. Meritul lui Călinescu este poziția pe care a ocupat-o Creangă la un moment dat sau poate încă o mai ocupă în Istoria literaturii. Creangă nu putea să nu lase o amprentă personală asupra acestor basme populare, pe care le-a auzit și pe care le-a preluat. Apoi elementele stihianice nu se află mai pregnant la Creangă decât la oricare alt creator. Până la urmă fiecare creator are o parte care așteaptă inspirația. Eu concep această parte stihianică ca pe un gol care se umple la un moment dat de inspirație și ajunge să se golească, ca pe o încărcare de energie, de substanță. Și mai fac o mică observație, referitor la ideea potrivit căreia o scriere care mizează pe un burlesc, pe buf, n-ar putea să fie opera unui geniu.

V-aș contrazice parțial cu Don Quijote de Cervantes, care până la urmă are la suprafață aceste izbucniri, mai ales din partea lui Sancho Panza, dar

chiar dacă acest Sancho Panza al lui Cervantes este mult mai complex decât al lui Creangă, în culisele acestui umor există tot o bonomie. Eu când am citit Don Quijote chiar am făcut asociația cu Creangă. Faptul că în culisele acestui umor burlesc la protagonistul lui Cervantes este un anumit tragism, asta este altă problemă. Cazul lui Cervantes este mai complex, dar există scrieri literare geniale, care prezintă un umor nu caustic, ci o bonomie, cum ați spus și dumneavoastră. Mulțumesc.

Dan Hăulică:

Vreau să îi mulțumesc doamnei Docsănescu pentru că ne-a amintit de contribuția doamnei Zoe Dumitrescu-Bușulenga pe versantul studiilor privindu-l pe Creangă și, mai ales, de a ne fi pus în fața acestei responsabile întoarceri a autoarei, a doamnei Zoe, asupra unei cărți, la 40 de ani distanță, cu sentimentul că întotdeauna materia sa frământată va revela niște lucruri care își merită emergența și merită punerea în valoare. Deja cartea ei aducea puncte de vedere interesante, prelungindu-l pe Călinescu, dar în același timp amplificînd tabelul sugestiilor pur comparatiste. De pildă, uimitor este că doamna Zoe îl face mult mai aplicat decât G. Călinescu, gestul unei asemenea raportări, care de fapt ne leagă îndărăt de Budai Deleanu, așa de dator surselor italiene în materie de burlesc. Și pentru că am vorbit de Budai Deleanu, îmi pare rău că discuția noastră nu și-a fixat ca o necesitate raportarea la acest imens precursor al lui Creangă, dar a întregii noastre literaturi, totuși o bogăție și un înalt tip de unicitate pe care nu știu să-l valorificăm.

Ați vorbit despre burlesc, eu cred că aici trebuie să ne așezăm pe terenul unei disponibilități superioare, despre care vorbea profesorul Pop, disponibilitate care are gravitatea ei inerentă, căci numai așa putem fi la înălțimea unei materii care într-adevăr ne poartă spre un anume nivel de discuție. Îi mulțumesc doamnei Naclad pentru punerea problemei, sigur că a adus în discuție și mici ecouri caricaturale, cutare doctor care vedea pe Flămânzilă ca diabetic și așa mai departe, dar important este că referirile ei mergeau mai departe, spre prototipuri esențiale. *Parmenides* este dialogul platonician care vorbește despre un fel de coalescență inevitabilă în tratarea corpului atribuită lui Zamolxis; și, mai mult decât atât, nu tratezi niciodată partea fără să gîndești întregul corpului și nu tratezi niciodată corpul fără să îngrijești sufletul. Deci suntem pe o cale legală a gândirii, a succesiunii cogitative, nu pe cărări pitorești. Și toată acea tipologie pe care ea o raportează la mit, și eu cred că trebuie dezvoltată, – dacă sunt sugestii –, toată raportarea la Orient e foarte importantă. Dar e acolo un fel de resemnare la o aparentă mediocritate, care intră în postúrile eroului pozitiv al basmului – feciorul care e nehotărât, care are ezitări, e o postură fundamentală. Este un bine care nu-i emfatic, nu se aruncă spre triumfuri aparente; e situația lui Tamino, de exemplu, din *Flautul fermecat*, operă fundamentală care a marcat ficțiunea

secolelor XVIII și XIX, până departe, la care Goethe s-a așternut să efectueze o completare pentru spectacolul de la Weimar. Toate lucrurile acestea ne pun în fața nevoii de a interveni cu un fel de blîndețe, cum spunea profesorul Pop, în traducerea materiei atît de delicate, care ne scapă de atâtea ori, încât judecățile așa de tranșante ale domnului Lavric eu le-aș pune sub semnul îndoielii.

„Nu poate fi un mare scriitor pentru că este de expirație franc sau total burlescă, bufonă". Cum să nu fie, dar Rabelais ce este? Ca și alții, foarte mari, de imensă anvergură. Iarăși o mulțime de edicte de felul acesta, moralismul și humorul moralizator, care ne lipsește, și așa mai departe. Dar oare există un singur fel de humor? Și există un singur fel de moralizare? Ce facem cu Laurence Sterne, ce facem cu atîția mari scriitori, care închipuie nu știu câte modalități ale unei intervenții expresive? Și, apoi, ideea aceasta la care s-a oprit și profesorul Pop – nu e bun, nu e creator de personaje. Dar e o narațiune de tip poveste, – în logica, în legitimitatea genului narativ. Șeherezada are personaje psihologice? Dar chiar *Povestirile* lui Voltaire urmăresc psihologia? Aveți în minte un prototip al romanului secolului XIX-XX, ba chiar vă aventurați să-l comparați pe Creangă cu Camil Petrescu – nu că este de o irelevanță totală, dar sunt alte lumi, e cu totul altceva. Iar în materie de burlesc, capodopera barocului italian, Basile Napolitano, de pildă, stă într-o frenezie extraordinară, bufoneria încă multiplicată față de Rabelais. Îl scoatem din lista celor mari? Ideea asta, de altminteri, cutare este mare dacă răspunde la un canon, este o prejudecată bună pentru o literatură mică. Într-o literatură mare e loc pentru mulți scriitori comparabili.

„N-are sentimentul naturii". Dar Caragiale are sentimentul naturii? Există vreo notație de natură la Caragiale, care să ne oprească specialmente? E uscat și abstract sub raportul acesta, nu-l interesează decât umanitatea și cu tipologiile ei.

Țineți minte, de pildă, exemple de viață anecdotice, amici care stau la berărie și consumă tacticos halbă după halbă. «Nene Iancule, haideți să vedem Urlătoarea!» «Duceți-vă voi, eu am urlătoarea în cap». El o avea în codul lui de imaginar și ficțional. Folclorul are sentimentul naturii? Țăranul, care este de o vitalitate extraordinară, dar care nu se extaziază niciodată în descrieri de natură. Ați văzut în analizele lui Ernest Bernea despre spațiul românesc, despre locuri, să se găsească lirisme de nivelul acesta?

Iată un caz, și ați spus „caz", cu un sens puțin pejorativ, – că nu e nici geniu, nici daimon, e un caz! E un caz care ne obligă să regândim categoriile și să nu considerăm un fel de sertare în care să-i punem simplu și obligatoriu pe scriitori, și mai ales pe cei mari. Eu cred că în sensul acesta trebuie procedat. Înțeleg că există un apetit de severitate juvenilă, dar dumneavoastră împingeți severitatea, începând de la preistoria recepției, din copilărie, când vă plăceau mai mult Motocel, *Cireșarii* și alte producții lineare, decât Creangă, care vi se

părea „împiedicat". Cine spune că s-a născut cu steaua, să fie scriitor pentru copii? Noi folosim împotriva lui niște simplisme care s-au putut produce în recepția lui, dar care nu ne angajează. E puterea lui G. Călinescu de a trece peste abordări convenționale și de a sta drept și netemător în fața unicității geniului.

Am văzut că au avut efect, n-aș spune sterilizant, dar, în orice caz, culpabilizant asupra celorlalți. Toată lumea poate să iubească un autor, nu facem aici cenzură, și e normal, într-o țară civilizată, ca a noastră, să ne respectăm și preferințele și opțiunile. Dar există o adevărată poliție în aceste afirmații, și e altceva când îți faci preistoria jurnalului, trebuie să ai o subiectivitate care să fie cu adevărat demnă de comunicat. Trebuie să fii Gide ca să povestești istoria împleticirilor de recepție și să fii interesant, altfel rămânem în preistoria copilăriei. Dacă mi-a plăcut sau nu mi-a plăcut Creangă la șapte ani, ce spune asta despre Creangă?

După această anulare, care se vrea obiectivă, cum să fie *medium* Creangă, care e șăgalnic, ironic, face cu ochiul mereu? Nu e un *medium* prin care trece materia aceasta anonimă, limba epocii – nu e nici o limbă a epocii, așa vorbea Petrino, așa vorbea Ionescu, inamicul Junimii, e o limbă dintotdeauna. Noi nu am avut piese de genul dezlănțuit, bufon, cum a avut mediul occidental, ci l-am avut pe Creangă. El reface, readuce un întreg posibil Ev Mediu înspre prezentul secolului al XIX-lea și înspre noi, înspre viitor. De ce să-l cantonăm într-un țarc al condamnării și al considerării de sus?

După aceea facem poliție și asupra biografiei – cum se ceartă cu toți, cum s-a dus la teatru unde nu avea voie. Nu știu dacă am apucat să spun astăzi, mitropolitul Visarion Puiu, în propriul lui jurnal, remarca faptul că un element formator foarte important pentru el a fost că, grație unui coleg care era filotim, se putea duce la spectacole, și sublinia cât de important a fost pentru el, tânăr teolog, contactul cu teatrul. Deci, să nu transformăm o îngustime de spirit a unor superiori pe scară ierarhică, care după asta a fost anulată – s-a renunțat la caterisire, i s-a dat o reparație morală – într-un criteriu de condamnare.

„Țiitoarea analfabetă" – traduce deopotrivă o anume înverșunare. Dacă nu e mare creator, măcar poate să trăiască, să aibă dreptul să trăiască, dar e o înverșunare care-l urmărește, ca și cum nimic nu e demn la el, de o considerare umană. Cât de frumos îi spunea Sfânta Duminică lui Harap-Alb, că totul o să fie după inima sa bună și milostivă! Eu cred într-o bunătate esențială a marii creații, nu degeaba Hugo vorbea despre critica frumuseților. Dar asta nu înseamnă să exagerezi în gol, înseamnă să ai în primul rând percepția calității esențiale, nu să stai să numeri erorile, după un criteriu care trebuie luat în relativitatea lui.

Eu înțeleg că ne-am reunit și l-am luat pe Creangă exemplu pentru tema colocviului nu ca să-i facem un monument – îl are și este foarte frumoasă

sculptura pe care n-am izbutit să o aducem aici și nici în imagine măcar, a lui Ion Vlad, înfățișîndu-l asemenea unui ou primordial, pe rotunjimi de compactitate, ceea ce desfide, de altminteri, ambițiile noastre hiperanalitice. Trebuie să avem o modestie a cuprinderii și un fel de încredere în forța sintetică a adevăratei comprehensiuni. O carte despre Brâncuși am intitulat-o **Brâncuși sau anonimatul geniului** – anonimatul nu este o ficțiune, este o dimensiune care naturalizează creația, care o întoarce în această imensă generozitate care merită să desfidă orgoliul individual. Acesta este tipul lui Creangă, el nu avea orgoliul subiectiv al creatorului. Putea să aibă, sociologic vorbind, o anume mândrie față de boierii care se comportau ca niște snobi de atâtea ori la *Junimea*, dar pe care ajunsese și el să-i mânuiască, dar nu se poate spune că domină în demiurgia lui Creangă – pentru că este o forță zguduitoare în creația lui – un orgoliu subiectiv.

E bună referința la *daimonul* socratic. Dar ce-i spune daimonul? Când e în închisoare, în pragul morții, să se apuce de muzică. Ce înseamnă asta? Înseamnă să treacă peste tot ce este circumstanță, tot ce este accident nesănătos, înspre contemplarea supremă. De aceea ne adunăm astăzi, aici, pe urmele doamnei Zoe, căci spre asta a visat, să dăm oamenilor instrumente pentru asemenea putere de contemplare. Dacă stăm ca niște profesorași chinuiți și punem acru note nu sîntem nici noi înșine capabili să ne impunem. Eu cred că, în sensul acesta, Creangă e un examen, prin dificultatea la care supune analiza. La doamna Zoe, a culminat cu un curs pe care l-a făcut timp de 15 ani. Dacă e vorba să fim sinceri față de noi, să nu să ne povestim experiențele de la școala primară, ci experiențele de cunoaștere, de luptă cu îngerul, – pentru că, în fond, ce este această dificultate? Este un tip de creație pe care îl simțim puternic și care în același timp desfide o serie de așteptări analitice.

Și ideea de „mare" ca și cum avem o ierarhie strictă – „mare scriitor, dar în ton minor" – e o răsuceală care amintește de artificiul lui Călinescu față de Bacovia. El este major prin forța sa genuină, nu-i un mandarin care să treacă examenele noastre mărunte, după criterii exterioare, ca să-i dăm certificat că e mare. Trebuie cu totul altă abordare, altfel devenim uscați și suficienți.

Ceea ce spuneți dumneavoastră până la urmă ne implică, e și o răspundere a noastră colectivă, și eu nu aș vrea să ne despărțim cu ideea că aici s-au proferat lucruri care înseamnă nu o despărțire de Creangă, dar înseamnă o agresiune, pretins tehnică, împotriva acestei forțe a imensei creativităț

Lucia Cifor:

Cred că dezbaterile suscitate, în special de comunicarea domnului Sorin Lavric, indică un lucru foarte clar: actualitatea lui Creangă. Cred că cel puțin pentru noi cei tineri comunicarea domnului Lavric vine cât se poate de bine pentru că ne obligă să scrutăm din nou ceea ce am înțeles și ceea ce credeam că am înțeles citindu-i pe marii exegeți ai lui Creangă, să reevaluăm toate

lucrurile de gata, toate judecățile făcute ale altora, cu alte cuvinte să trecem de prejudecățile critice la tentativa de a judeca singuri, cu datele noastre constitutive.

Mai remarc ceva, ce s-a și spus de altfel și ați spus și dumneavoastră domnule academician, și anume că există libertatea de a face parte dintr-o comunitate de lectură și interpretare sau alta. Niciodată nu cred că într-o țară liberă poate fi o singură comunitate de lectură și aici mă refer la comunitățile de literatură și interpretare dictate de interesele profesionale ale oamenilor. Cu alte cuvinte, anumite tipuri de intelect, de intelectuali, fără îndoială că sunt constituiți din anumite exigențe, inclusiv literare, cultural intelectuale, morale, spirituale.

Mie mi s-a părut extrem de onestă plasarea în perimetrul propriei poziții construite a domnului Sorin Lavric, deși nu lipsită de contradicții. Spun asta pentru că mi s-a părut că există contradicții interne în concepția sa, întrucât de exemplu admiți că nu-i genial Creangă, dar consideri că este genial George Călinescu, care iată, se înșeală în privința lui Ion Creangă. Apoi mai există o problemă care putem s-o studiem din perspectiva doctrinei kantiene, din perspectiva hermeneuticii, atunci când nu gustăm un text nu mai suntem autorizați să-i facem evaluare estetică sau să-i facem interpretare. Cu alte cuvinte, faptul că nu ne place, ne plasează pe o orbită, nu mai suntem autorizați în exercițiul critic, în exercițiul interpretativ. De ce? Pentru că fără îndoială această inapetență pentru un tip de scriitură sau un tip de literatură ne scoate din ecuație. Eu cred că domnul Sorin Lavric a vorbit de pe pozițiile unui om constituit de un anumit tip de lecturi, dintr-un anumit tip de exigență și care vine oarecum din afara cercetării literare a studiilor literare.

Referitor la existența unor mostre de limbaj din zona Humulești ului, ca să vedem în ce măsură Creangă e într-adevăr personal. A fost foarte discutată această problemă în istoria receptării operei lui Creangă. Vreau să vă spun că există mostre de limbă populară contemporană lui Creangă. Dacă ne gândim numai la crestomația lui Moses Gaster. Moses Gaster a fost un erudit evreu care a făcut un lucru extraordinar pentru cultura secolului al XIX-lea. Apoi a fost Lazăr Șăineanu, cu „Basmele românilor", Ioan Slavici, sigur, din zone geografice diferite. Lucrând în cercetare zece ani, am văzut numeroasee culegeri de texte populare dinspre sfârșitul secolului al XIX-lea, chiar din secolul al XVIII-lea, și o parte și din secolul al XX-lea. Revistele Grai și suflet, Izvorașul, ulterior Tudor Pamfile, Iuliu Zane și altele. Și vreau să vă spun de că limba populară, din atestările care există, bineînțeles, din documentele, din înregistrările făcute, nu are nici pe departe această unitate, această armonie de la limba lui Creangă care implică construiri mai mult decât calitatea de medium, cum ați precizat foarte bine, poate ați asociat și alte conotații ale calității de medium la care eu nu mă pot gândi acum. Cu alte cuvinte, e multă construcție de limbaj și nu aș îndrăzni să spun că Ion Creangă nu construiește

limbajul, ar fi aceeași afirmație pe care o face Alexandru Paleologu legat de Sadoveanu. Alexandru Paleologu spune: „niciodată țăranii nu vor vorbi limba țăranilor lui Sadoveanu". Ideea că Sadoveanu are o limbă din popor, că folosește limba populară e o stupiditate, nu există așa ceva, nu există pe teren, nu există nici în cazul lui Creangă, nu există o vorbire de această talie.

Mai avem o problemă în definirea geniului, pentru că se apelează frecvent la definiția kantiană, definiția din perioada romantică, foarte rapid părăsită și resemantizată, refăcută ulterior, în epocile ulterioare, încât nu mai știm la cine ne referim când vorbim de doctrina romantică a geniului și de multe ori i se pune în cârcă lui Kant ceea ce n-a susținut. Este o diferență între geniul în concepția kantiană, care se referă într-adevăr la geniul singular, la geniul creator de lume, și geniul popular. Putem accepta că există și un geniu popular, la care trimit scrierile lui Herder.

Și eu mi-am pus problema raportului dintre ceea ce eu am numit creativitate lingvistică și creativitate supralingvistică. Mai întâi că e foarte cețoasă această sintagmă: creație de limbă. Eu zic că, fără niște mijloace corespunzătoare care vin din filozofia limbajului, de lingvistică, pentru a analiza cu niște instrumente adecvate ceea ce înseamnă creație lingvistică, nu putem să discutăm după impresii, după păreri. Trebuie să avem întotdeauna instrument corect de analiză, de evaluare și să avem exemplul contrar. Dacă spunem că nu a adus nimic nou, trebuie să probăm acest lucru.

Aș mai zice ceva. S-ar putea să fie o inapetență în care eu mă regăsesc, de exemplu mă gândeam în sinea mea că în ce măsură sunt de acord cu domnul Lavric sau nu, tocmai pentru că ar fi ca și cum mi-aș da mie dreptate, ori pe mine mă suspectez de inapetență pentru un anumit gen literar, genul burlesc. Deci, nu sunt receptivă, nu rezonez, dar asta mă descalifică să evaluez critic o operă de genul acesta, pentru că e clar că sunt exclusă din ceea ce se cheamă universul, înțelegerea optimă a acelui text. E defectul meu de construcție, e altă discuție.

În sfârșit, spuneați că G. Călinescu este un geniu, el ilustrând într-un fel ipostaza genială a intelectualului sau a scriitorului român. În sensul acesta el nu face Istorie literară, ci, așa cum s-a spus, el scrie romanul Istoria literaturii române. Cum poate tocmai acest om genial să se înșele? sau el a dorit să scrie monografia uni om, unui scriitor de mâna a doua, sau minor, țăran strălucit, dar minor.

Ilie Moisuc:

Intru în discuție cu o povestioară. Doi pricinari s-au dus la un judecător. Partea acuzării își susține punctul de vedere, judecătorul spune, da, ai dreptate, apoi cel acuzat, deși își apără poziția, judecătorul îi spune: ai dreptate. Cineva din spatele judecătorului îi spune: știți, nu se poate ca ambii să aibă dreptate, iar judecătorul se întoarce și zice: și dumneata ai dreptate. De ce încep cu

aceasta? Deși m-am simțit cumva tulburat de comunicarea domnului Lavric, m-am gândit că poziția mea trebuie să fie în primul rând una de înțelegere a punctului de vedere al dumnealui. Și din această perspectivă am patru observații.

Prima observație: îi dau în totalitate dreptate domnului Lavric, atâta timp cât demersul dumnealui, pe care eu îl consider legitim și justificat, a pornit de la impresiile de lectură ale copilului Sorin Lavric și ale adultului. Nici copilul din dumnealui sau dumnealui în ipostază de copil nu a gustat textul, nici intelectualul. A vorbit apoi și de receptarea estetică în care nu s-a regăsit. Este firesc să nu ne regăsim în toate textele și nu în toate textele să se vorbească pe limba noastră. Din acest punct de vedere e la fel de firesc să ne întrebăm: de ce? Aici îl invoc pe Ibrăileanu, care spune că noi, oamenii, sau noi, literații, care au de-a face cu literatura, trebuie să-și lămurească totdeauna intuițiile, trebuie să treacă de la nelămuritul intuiției la clarificări raționale. Și atunci probabil domnul Lavric a încercat să-și raționalizeze această intuiție de necomunicare cu textul și, din punctul meu de vedere, a adus argumente total acceptabile în pledoaria „de ce nu-mi place mie Creangă" și de ce „din punctul meu de vedere Creangă este un scriitor minor". Din acest punct de vedere sunt total de acord cu dumnealui.

A doua observație: evocarea lui Eugen Ionescu este perfectă, este nimerită din mai multe puncte de vedere. Amintesc doar că Eugen Ionescu spune că dacă vrem să ne placă o carte, ne place, iar dacă nu vrem, nu ne place. În același timp Eugen Ionescu miza foarte mult pe argumentarea ireproșabilă, ceea ce în comunicarea domnului Lavric am descoperit.

A treia observație: când trecem de la impresiile de lectură justificate rațional și cu argumente la bătălii canonice, aici lucrurile se complică și fiecare aspect ar merita discutat. De pildă, ce valorizăm într-o operă: cantitatea, calitatea, densitatea de idei? E riscantă abordarea în măsura în care spuneți: acesta este Creangă al meu. Nu sunt întrutotul de acord.

Și o remarcă în legătură cu impactul comunicării asupra noastră care este admirabil. Această comunicare, după cum s-a văzut, are parte de cele mai multe reacții și a obligat pe majoritatea să aducă argumente în direcția valorii lui Creangă, ceea ce în discursul critic și în comunicarea de tip colocviu este un lucru admirabil. Mulțumesc.

Gheorghiță Geană:

După mine canonul referitor la autorii clasici nu poate fi schimbat. Ideea de canon vine de undeva de peste ocean, nu sunt antiamerican, să nu înțelegeți greșit, eu fac antropologie și sunt un admirator al școlii americane de antropologie, dar ideea de canon vine din Stalele Unite. Acolo s-a spus cam așa: dacă în secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea s-a considerat că Mark Twain este cel mai mare prozator al literaturii americane, e timpul

poate să schimbăm. De ce să nu fie, de exemplu, Harriet Beecher Stowe, cea care a compus romanul „Coliba unchiului Tom”? Părerea mea este că această idee de canon din lumea americană se datorează faptului că ei nu au niște valori statornice, pentru că nu au o istorie foarte îndelungată, dar acolo unde istoria este cât de cât cristalizată pe niște etape istorice foarte clare eu cred că acolo canonul nu mai poate fi schimbat. Canonul cu privire la autorii clasici nu poate fi schimbat. Suntem într-o incintă sacră și a schimba canonul clasic este ca și cum, de exemplu, părinți s-ar apuca acum să „desfințească” un sfânt. De moment ce a fost consacrat și canonizat drept sfânt, îl lași acolo, este sfânt. Sigur, asta nu înseamnă că nu mai discuți despre el, că nu lași posibilitatea unei noi înțelegeri, dar valoarea lui este consacrată. Cu tot respectul, asta este opinia mea despre atitudinea pe care ar trebui să o avem față de Creangă și față de alți clasici.

Sorin Lavric:

Eu nu am vrut să vă supăr, nici am vrut să fiu provocator făcând afirmații în care nu cred. Să-i răspund doamnei Cifor mai întâi, pentru că mi-a pus o întrebare directă: în ce măsură Călinescu fiind geniu, s-a înșelat ca critic? De vreme ce l-a ridicat pe Creangă la nivelul de geniu, înseamnă că nu este critic literar. Critica literară este creație subiectivă, nu este verdict științific. Orice creație a unui om este subiectivă și orice istorie a criticului nu este un etalon obiectiv, dincolo de voința acelui om. Forța lui Călinescu este că a introdus un tipar de care ținem seama și astăzi. Într-adevăr, când nu-ți place un lucru, nu știu în ce măsură te mai poți pronunța asupra lui, pentru că distanța e prea mare, dar tot așa se poate spune când îți place prea mult ceva, este atât de apropiat, și iarăși nu mai poți să fii critic. Deci, simțul critic presupune o distanță. Eu am plecat de la o intuiție sinceră, asta a fost senzația pe care am avut-o citindu-l ca om matur, că am de a face în Creangă cu un rapsod foarte talentat, dar de o anumită superficialitate, că nu există o profunzime. De aceea insatisfacția pe care am vrut să v-o transmit sincer. Nu mi-a trecut prin cap să demitizez în moda obișnuită pe Creangă. Creangă este o valoare consacrată, vorba domnului Geană, dar trebuie să vorbim despre el. Toată contabilitatea meschină pe care am pomenit-o în privința biografiei lui Creangă, am luat-o din Călinescu. Într-adevăr, am fost crud, dar am vrut să-i fac acest portret, pe care apoi să-l pun alături de efigia consacrată a lui Creangă. Ce nu v-am transmis este partipris-ul lui Călinescu în cartea lui. Călinescu tot timpul îi ia apărarea lui Creangă, dacă citiți acum „Viața lui Creangă” și „Opera lui Creangă” simțiți simpatia inițială, apriorică față de Creangă. Și la Eminescu, dar la Eminescu e meditație justificată, la Creangă se simte arta de dialectician a lui Călinescu cu care știa să convertească nuanțele negative în nuanțe pozitive. Ferească Dumnezeu, nu intru în filiația lui Adrian Marino și a celor care vor să conteste și nația și literatura țărănească numai pentru că așa e moda astăzi.

Ieromonah Dosoftei Dijmărescu:

În timpul prezentării domului Lavric mi-am notat mai multe aspecte, dar unele dintre ele s-au dezbătut deja.

Aș vrea să vorbesc doar despre două dintre ele. Primul se referă la faptul că în general genialității i se asociază caracteristica de singularitate și caracteristica de creativitate aproape ex nihil, din nimic. Nu-mi pare că acestea sunt definitorii, ci că acestea uneori ies în evidență. Mai degrabă văd o astfel de persoană – pentru că în ultimă instanță un geniu este o persoană, este un om – ca un fel de pisc al lui munte. Și atunci cred că e potrivită o aplecare asupra problematicii omului de geniu din două perspective: pe de o parte geniul este singular, căci este piscul, iar pe de altă parte este strâns unit cu restul oamenilor, precum piscul cu masivul al cărui vârf este. În această perspectivă toate actele sale pe de o parte reflectă ceea ce este sub el, iar pe de altă parte se îndreaptă și primesc de la ce este deasupra lui. Și atunci geniul realizează o sinteză între două mișcări, una ascensională, dinspre ceea ce este sub el, care îl ajută să facă un pas înainte, și să devină receptor al mișcării revelatoare, coborâtoare din înalt, și, ca urmare a receptării a ceea ce este mai presus și a unității cu cei peste care se înalță, el degajă, transmite ceva nou către restul piramidei.

Cel de-al doilea aspect se referă la încercarea de a defini „domeniul de activitate" al omului de geniu. Asemănarea cu vârful unui munte este dată de excepționalitatea geniului, căci aceasta este caracteristica lui între ceilalți semeni, unii dintre aceștia având și ei calități importante. Nichifor Crainic a desemnat trei categorii de excepționalitate, și lor le corespund eroii, geniile și sfinți. Eroii sunt cei care își riscă viața sau ceva care ține de existența lor, sfinții sunt care se apropie cel mai mult de Dumnezeu în mod direct și cert, iar geniilor le este cumva rezervat fie domeniul artistic, fie al cunoașterii, științifică, filozofică sau de alt tip. Ca teoretizare unificatoare, cadrul genialității cred că este dat de calitatea unei persoane de a fi cu totul și cu totul excepțională dintr-un anumit punct de vedere.

Și atunci încercarea domului Lavric de a-l pătrunde pe Creangă, în care a cercetat ce au văzut alții și a constatat că dumnealui nu vede, poate să aibă o explicație foarte firească. Abordarea dumnealui este făcută cu un instrument anume, specific personalității sale, strict orientat către filozofie și către un anume tip de filozofie – nu știu dacă e corect să spun spre raționalism, pentru a deosebi acest tip de cunoaștere de cel artistic, de exemplu. Și atunci nu știu dacă vă va putea convinge cineva să-l iubiți pe Creangă atâta vreme cât sufletul dumneavoastră nu rezonează cu al lui Creangă pe componenta care a generat Amintirile. Dar cred că aceasta nu vă împiedică să luați în calcul posibilitatea că el poate să fie într-adevăr genial, așa cum au considerat alții, fără ca dumneavoastră să puteți să sesizați acesta.

Ați amintit de faptul că limba lui Creangă este limba poporului, că el nu

creează ci reproduce, iar lipsa aceasta îi este imputabilă în discuția genialității sale. Dar cred că privirea ar trebui mai degrabă ațintită asupra a ceea ce aduce, nu asupra a ceea ce nu aduce scriitorul Creangă. El transmite atmosfera, duhul lucrurilor, duhul oamenilor, duhul comunității satului, al poporului și chiar specificul unui tip de civilizație. Cred că acest aport este fundamental. Mă gândesc că și Eminescu a pus odată revelația sufletului poporului în balanță cu marea cultură franceză. Poate aici este și o parte, cea de viziune și ideal comun, din răspunsul la întrebarea „ce a găsit Eminescu la Creangă?", pe lângă armonizarea sufletească dintre ei. Este vorba despre o discuție de la Junimea, în care Vasile Pogor făcea o comparație între Franța și români, susținând că românii nu au nimic comparabil cu marele teatru francez, literatura, în general cultura și civilizația franceză. Iar Eminescu, spune memorialistul, a țâșnit din scaunul pe care stătea și a replicat, parafrazez: Da, dar cumințenia acestui popor!

Deci, dincolo de toate aceste realizări vizibile și obiective, mult mai vizibile în cazul lui Eminescu și mai greu decelabile pentru a-l recepta și pe Creangă ca aparținând categoriei celor atinși de harisma genialității, cred că pe Eminescu și Creangă i-a unit o înțelegere comună a unui duh al poporului. Ori asta este un dat și un dar de la Dumnezeu, să ai puterea să înțelegi duhul unui popor e foarte dificil, nu e ușor deloc să înțelegi anumite componente, să treci dincolo de componente, și să mergi chiar și dincolo de sinteză, spre rădăcini. Cred că nu greșim dacă folosim drept criteriu pentru receptarea prezenței harismei genialității capacitatea de a înțelege adâncul unui popor, germenele lui identitar.

Iar la întrebarea dumneavoastră legată de copiii care cresc la lumina laptop-urilor, dacă vor mai citi – dar nu citi, că de citit se poate citi, ci dacă vor mai avea pe Creangă aproape de inima lor? – nu putem face profeții, dar răspunsul, după părerea mea, este strict afirmativ, iar argumentul este unul care nu ține de conjunctural, ci de dat. Astfel, nu cred că sunt atât de importante educația și mediul – sunt importante, desigur, dar nu cred că ele sunt cele mai importante. De când ne naștem, de când ne zămislește Dumnezeu pe fiecare, avem niște „antene", să spun așa, care ni se deschid. Cred că nimeni nu știe, nici un copil nu știe când se naște ce este aceea o pisică. Dar când va fi de câțiva anișori, dacă va avea pisici în preajmă, sigur se va juca cu ele. Când va întâlni o pisică se va juca cu ea, fără ca cineva să îl învețe aceasta. Este un dat al omului de a interacționa cu întreaga creație. De aceea cred că mereu se vor naște astfel de copii – nu toți desigur, dar suficienți cât să aducă bucuria acestui joc și sensul înalt, dincolo de efemer, al bucuriei acestor jocuri, în lume –, care în contact cu opera lui Creangă vor înțelege, așa cum pot ei, la nivelul lor și al epocii, cele receptate de Creangă și puse pe hârtie. Nemaipunând mâna pe motocei nu o să-i simtă pe aceștia precum Creangă și copiii vremii lui și ai altor vremuri asemănătoare, dar o să simtă un

duh, duhul bucuriei, darul bucuriei, darul lui Dumnezeu, exprimat și primit prin acea joacă. Și cred că în aceasta constă genialitatea lui Creangă, nu în creație filozofică, el nu creează, într-adevăr, dar simte, asimilează și predă ceva esențial și foarte profund. Nici sfinții nu au fost cu toții teologi, dar cu toții au simțit pe Dumnezeu și au făcut în viața lor ceea ce îi menținea în relația cu El, în dragostea Lui. Genialitatea lui Creangă nu a fost una capabilă de teoretizări, ori poliformă, ci o vedere limpede a vieții ca bucurie, ca dar al lui Dumnezeu, a binelui care este intrinsec existenței, o viziune a sentimentelor nefalsificată de contorsionări interioare în ciuda sinuozităților biografice. Ea l-a menținut în viața poporului, l-a ajutat să descifreze adâncurile și să cuprindă în scrisul său din esențele adevărului vieții – românești, țărănești, dar prin aceasta nu mărginite, datate, ci mărturisitoare ale firii umane, deci universal umane, în fapt. Prin aceasta se înscrie între marii mânuitori ai condeiului, alese suflete, sensibili receptaculi ai adevărului existenței.

Nicoleta Redinciuc:

Vreau să răspund pe scurt, întâi domnului Geană. Când am plecat la drumul considerării lui Istrati stând aproape de Creangă, cunoșteam foarte bine formula cu care a fost numit Istrati prima dată, Gorki al Balcanilor, însă mi-am pus și eu întrebarea în ce măsură această formulă nu este un clișeu? Și am ajuns la concluzia că este un clișeu. El a fost numit în urma citirii unei scrisori, *Ultime cuvinte*, a fost numit de o persoană mai puțin literat, era doar un editor de la *Humanitae*. Nu știu în ce măsură putem considera că o scrisoare în care el își justifică încercarea de sinucidere este relevantă pentru ceea ce a fost Istrati în continuare. Nu era o conluzie a citirii operei sale, eu am studiat acest aspect și am mari îndoieli în legătură cu punerea semnului de egalitate între Istrati și Gorki și sub nici o formă între Creangă și Gorki.

În ceea ce privește a doua întrebare, Istrati și-a scris majoritatea operei în franceză și apoi a auto-tradus mare parte din ea, există însă câteva scrieri scrise direct în limba română care-s mult mai suculente, mai abundente în expresii idiomatice, proverbe etc. Ceea ce am vrut eu să prezint este faptul faptul că și opera lui Creangă și opera lui Istrati sunt însuflețite de o simțire profund românească, profund popular-românească și am insistat într-adevăr pe diferențe. Ei pleacă de la aceeași rădăcină, însă contextul în care scriu îi determină să meargă în direcții diferite. Scriind în limba franceză, Istrati folosește în special limbajul literar și atunci când revine, auto-traducându-se, folosește expresii idiomatice, de aceea eu consider scrierea în limba franceză ca o traducere mentală din română în limba franceză. Mulțumesc.

Neculai Păduraru:

Ce aș fi vrut eu să aflu și la acest colocviu, nu știu dacă s-a vorbit despre culoarea din opera lui Creangă, despre ritm și despre muzicalitate, poate s-a

vorbit când am lipsit eu. Eu ca plastician văd foarte colorată opera lui Creangă și m-aș fi bucurat dacă cercetătorii care s-au străduit și au făcut analiza operei lui Creangă s-ar fi aplecat și asupra acestui punct de vedere, al culorii. Sunt artiști plastici care l-au iubit, l-au înțeles pe Creangă și l-au colorat foarte frumos, dar nu l-au inventat, chiar Creangă este în opera lor. Cel puțin dacă vorbim despre subiectivitate, evident și eu sunt subiectiv acum și mă uit de la distanță la lucrările artistului Constantin Baciu, nu văd detaliul de aici, dar văd ritm, văd culoare și nu vorbesc propriu-zis despre opera lui Baciu, ci despre ritmul din textul lui Creangă. Orice text, nu am să dau un exemplu, este plin de culoare, este un anumit fel de muzicalitate, așa cum înțeleg eu, uneori strigătul, țipătul chiar, țipătul dracilor acelora creează o muzicalitate pe care o găsești în lumea contemporană. Sunt foarte multe compoziții sau chiar compozitori contemporani care folosesc zgomotele, nu neapărat notele muzicale, iar din acest punct de vedere eu am găsit, nu pasaje, ci întreaga operă a lui Creangă, cum o văd eu, fără să fiu specialist, este străbătută de acest filon muzical și încărcată de culoare. Nu neapărat cinematografic, nu știu, nu m-am pregătit să spun lucrul acesta, în sensul de a vă da un răspuns pertinent. S-au spus lucruri foarte interesante, dar faptul că nu am auzit nimic despre culoare, am simțit nevoia să întreb dacă cumva într-o viitoare cercetare va cânta și acest filon al ritmului, al muzicalității.

Raluca Naclad:

Este un eseu al criticului Vasile Spiridon de la Universitatea din Bacău.

Teodora Stanciu:

Mi-a plăcut foarte mult ideea că geniile, până la urmă, nu pot fi cunoscute de oameni în totalitatea lor. Apăs asupra acestei propoziții pentru că, până la urmă, aici rezidă interpretarea inepuizabilă a operei geniilor. Am întrebat, de ce nu ajungem la ultimele sensuri ale operei unui geniu? Poate pentru asta că nu avem capacitățile necesare să pătrundem toate sensurile operei lui și o foarte bună perspectivă asupra unei posibile definiții a geniului; este ceva cunoscut de Creator, de care se bucură creația.

Lucia Cifor:

Cred că acum suntem în asentimentul tuturor, să-l rugăm pe părintele stareț Melchisedec Velnic să ne ajute și să ia cuvântul la sfârșitul acestei zile pline de emoții și de rațiune, de punere în exercițiu a rațiunii. Vă rugăm.

Arhimandrit Melchisedec Velnic:

Vă mărturisesc că Ion Creangă îmi este drag. Poate și faptul că nu mai avem un Creangă, faptul că nu mai este un altul ca el, că nu mai scrie nimeni precum Creangă, face ca el să fie un geniu. Creangă va fi citit și va fi gustat în

continuare, atâta timp cât dascălii vor ști să îndrume, atâta timp cât vor exista modele de la care copiii să învețe – modelele despre care și maica Benedicta vorbea adeseori. Trebuie să-i învățăm pe copii! Dacă un tânăr, student sau elev, trece pe la mine pe la chilie – nu o spun cu mândrie, ci o spun cu toată sinceritatea – simt o datorie de conștiință să nu iasă cu mâna goală de la mine. Îi dau o carte cât de mică, o broșurică, o revistă: ia, te rog, și citește când ai timp. Îți dau revista aceasta, dar ți-o dau cu o singură condiție: să o citești din scoarță-n scoarță. Cartea are ceva viu în ea, are ceva din duhul aceluia care a scris-o. Așa este și cu *Amintirile* lui Creangă: au duhul lor, care este duhul acela cuminte, spiritualitatea neamului nostru.

Doamna Teodora mi-a amintit că este aici un efort din partea mănăstirii. Da, este un efort, într-adevăr, dar o bucurie nu vine decât în urma suferinței, a implicării tale. Știți că a trecut la cele veșnice părintele Arsenie Papacioc, care a trecut în viață prin mari încercări, prin temniță și multe altele. Părintele Arsenie spunea că suferința este singura care naște bucuria. De fapt nu este nimic nou: nu putem ajunge la săptămâna Învierii, săptămâna luminată, fără săptămâna patimilor, nu putem să trecem de la Florii deodată la Paști, ci trebuie să parcurgem toată săptămâna patimilor, drumul Crucii și așa ajungem la Înviere. Așa este și aici: este o osteneală, este o trudă, care este totuși născătoare de bucurie, și bucuria nu este alta decât aceea a împreună-lucrării. Întâlnindu-ne, văzându-ne, schimbăm idei, schimbăm păreri, ne îmbogățim atât noi, cât poate și dumneavoastră. Mediul, spațiul de aici, locul acesta este sfânt. Patriarhul Ecumenic Bartolomeu I, când a vizitat Putna în 2004, a spus că frumusețea unei mănăstiri nu stă în ziduri, ci în virtuțile monahilor. Eu aș zice: nu în virtuțile noastre, ci în virtuțile înaintașilor. Au fost atâția și atâția care au știut să se nevoiască și care s-au așezat în pământul Putnei. Le amintesc celor care nu au văzut-o pe maica Benedicta în sicriu: după ce a fost așezată în sicriu stătea cu ochii deschiși. I-am închis o dată ochii. A doua zi o găsesc iar cu ochii deschiși. Îi închid iarăși ochii și zic: „Maică, mai fă ascultare și stai cu ochii închiși." Era veselă, pur și simplu zâmbea, privirea ei parcă străpungea cerul. Maica Benedicta a venit și s-a așezat aici, în pământul Putnei, și l-a împodobit, a îmbogățit locul acesta mai mult. De aceea am spus că mănăstirea noastră este împodobită cu virtuțile înaintașilor.

Între noi și dumneavoastră, între dumneavoastră și noi se realizează o legătură sufletească. Împreună ne folosim – în sensul că dobândim un folos duhovnicesc unii de la ceilalți. Noi ne folosim de dumneavoastră, poate și dumneavoastră vă folosiți de noi, și nu atât de noi, cât de locul acesta și de virtuțile înaintașilor, ale părinților, de locul acesta sfânt, care are o influență pozitivă, care ne îndeamnă la a fi mai buni. Dacă tot am pomenit de părintele Arsenie Papacioc, amintesc un alt cuvânt al lui: „Astăzi să fim mai buni decât ieri, mâine să fim mai buni decât astăzi".

Doamna Silvia Radu a spus astăzi la dezvelirea bustului Mitropolitului

Visarion Puiu că avem nevoie de rugăciune. Într-adevăr, dacă ne-am ruga mai mult ne-am schimba mai mult, pentru că rugăciunea ne duce la demnitate. Omul demn nu acceptă compromisuri, nu acceptă să-și facă lucrul lui de mântuială, pentru nu știu ce venituri, ci și-l face din conștiință, își face datoria.

Avem nevoie de demnitate, de răspundere, de hotărâre fermă în a fi mai buni. Cred că vom schimba fața acestei țări dacă vom fi demni și vom avea răspunderea locului pe care-l ocupă fiecare în societate. Acolo unde suntem puși, să ne facem datoria cu simț de răspundere.

Vă mulțumesc și să ne vedem cu bine, cu pace și bucurie.

Comunicări, intervenții

moderator: Dan Hăulică

Dan Hăulică

Ad astra, cum zice proverbul latinesc, *ad astra per aspera*, iată am izbândit să urcăm aici, era un gând al nostru ambițios, să dăm o încheiere dezbaterii noastre, într-un loc într-adevăr binecuvântat, care păstrează nu numai semnificațiile adânc impregnate în firea sa, dar și tușa benefică a unui efort recent, – ce s-a lucrat aici în materie de restaurare a dat rezultate exemplare, pentru care trebuie să mulțumim în primul rând celor purtînd răspunderea acestui lăcaș. Îi mulțumesc în primul rând părintelui stareț, care știe să alieze înțelesul monastic, – subliniez monastic, pentru că Golia a revenit la statutul de mănăstire pe care îl avea inițial, – să pună în armonie acest statut, tot ceea ce implică el, și o legitimă tentație de a o prelungi în actualitate, o putere de reverberație culturală, pe deplin meritată. Nu voi uita niciodată impresia extraordinară pe care și-o făcuse François Mitterrand, când l-am însoțit în vizita la Iași. Era într-adevăr un loc ce nu-l putea lăsa indiferent pe un cunoscător de artă și un împătimit al lecturii, cum era președintele Franței. Ne simțim, deci, într-o bună continuitate, mai tot ce se sădește, mai statornic în afirmarea culturală a Iașului, cred că are ecou în acest spațiu. De noi el se leagă și într-un fel mai familiar, să nu uităm, la doi pași de aici era locuința profesorului Ciopraga, unul din fondatorii întâlnirilor noastre, pe care le-a onorat încă de la început.

Aici, aproape, deasemeni, stătea Eugeniu Boușcă, căruia domnul Grigore Ilisei i-a consacrat o admirabilă expoziție și care a fost posibilă prin inițiativa, prin elanul îndrăzneț al domnului Pascal, apt să exercite un mecenatism exemplar – la nivel românesc, național, nu numai la nivelul local al Iașului.

L-am dus pe Boușcă și la Putna cu ajutorul domnului Pascal, cu ajutorul domnului Ilisei, pentru că am vrut să existe marcată această preeminență, el fiind primul care realizase coerent un ciclu de imagini, – nu aș spune ilustrații, sunt mai mult decât niște ilustrații – suscitate de opera lui Creangă, de **Harap-Alb**, operă cu atâtea surprinzătoare rezonanțe, – au fost comunicări, la noi, pornite în parte din sugestiile lui Vasile Lovinescu, care încerca să dezghioace straturile de semnificație ezoterice, inițiatice, și ele prezente în această figurație privind un folclor, care rămânând autentic, că nu e basm cum se zice, între ghilimele, dar în același timp este imens primitor pentru această enormă vatră de înțelesuri și de conexiuni.

Boușcă, s-a întâmplat că am scris despre el când aveam 20 și ceva de ani, – sînt, în privința lui, cel mai vîrstnic comentator în viață –, era considerat

un extravagant inconfortabil, dar asta l-a și apărat într-un fel, pentru că intransigența sa morală l-ar fi expus încă mai grav. Avea, în orice caz, o anvergură decorativă de care ar trebui să profite în continuare opera lui Creangă, pentru că se pot imagina, din acest nucleu, niște desfășurări pe ample spații, ordonate compozițional și cromatic. Vorbea Neculai Păduraru pentru noi, acum câteva zile, despre promisiunea de culoare din pagina lui Creangă, care se dezvoltă la lectură. Dar mai mult decât cromatismul în sens imediat este în cauză o plastică inerentă.

Sunt artiști care înclină spre expansiune, alții, dimpotrivă, spre contragere. El, care este așa de păstos și de saturat ca materie, lingvistic vorbind, Creangă, aparține totuși, în fond, unui tip al convergenței, al unei contrageri *sui generis*.

Lumea crede că arta modernă înseamnă pur și simplu un fel de desfășurare puțin necontrolată, dezinvoltă, pe spații din ce în ce mai largi, a unor înțelesuri care porniseră dintr-o vatră mai restrânsă. Or, dimpotrivă, există o capacitate de restrângere, pentru a merge la analiza elementelor ultime, și asta a fost tăria artei moderne, analiza expresivă a senzației însăși, și asta a continuat altcum în expresionism și în alte configurări ale veacului XX. Deci, arta secolului XX e mai departe o artă a puterii de sinteză la rădăcina elementelor expresive. Și cred că, în acest sens, Creangă, sub faconda lui aparentă, sub tot ce este bogăție temperamentală, nu se refuză acestei energii care încheagă pentru totdeauna, fără ezitare. Nu s-a înșelat un sculptor, Ion Vlad, când l-a închipuit, dacă țineți minte, ca un corp care se înalță, dar care are o rotunjime admirabilă de fuzee, primind o netezime tranșantă a suprafeței, tocmai pentru a străbate cât mai eficient spațiul și timpul. Asta vrem și noi și asta îmi îngădui să notez cu o vorbă – *Creangă for ever*, Creangă pentru totdeauna. Noi suntem, în ciuda unor mici ieșiri mai voios provocatoare, noi suntem încredințați că aici e vorba de o valoare statornică care este sortită supraviețuirii. *A supra via*, spunea foarte frumos Arune Pumnul, iubitorul și apostolul dintâi, dacă vreți, al valorii de integritate națională pe care vrea s-o dezvolte Eminescu. Și eu cred că pe linia aceasta întoarcerea noastră la Creangă în ciclul discuțiilor răspunde unor nevoi care nu sunt nicicum singulare. Să nu vă mire, de pildă că novatori radicali în materie de film, Godard, n-au ezitat să se gândească la posibilitatea pentru noi, pentru receptorii la sfârșitul secolului XX, să concepem trecerea pentru totdeauna a valorilor care exprimau cel mai bine patrimoniul. **Mozart for ever** este un film și un text al lui Godard. Și când a fost să reintegrăm marile valori ale patrimoniului extraeuropean, cel mai pregnant mijloc s-a vădit o peliculă, în care se vedea Isaac Stern, marele violonist, înfăptuind un itinerar **De la Mao la Mozart**, altfel spus, era China întoarsă la această veșnicie surâzătoare pe care o închipuie Mozart.

Mi-l amintesc pe George Steiner, eram la Tanger la o reuniune împreună, și el se declara cu o gravitate de adevărată confesiune: «Trebuie să cred într-un „dincolo", altfel ar însemna să mă lipsesc de speranța de a-l întâlni pe Mozart.»

Speranța de a-i întâlni pe cei mari care ne susțin, pe umerii cărora ne înălțăm cu tot ce avem mai bun, cred că ne îmbărbătează și pe noi, în acest colocviu. Poate avem incoerențe, poate avem lungimi. Mă gândeam acum, iată încheiem discuția pe niște piese de importanță esențială, de data asta am îndrăznit să-l convoc pe profesorul meu, pe care n-am să-l uit niciodată pentru acuitatea lui intelectuală, pe Valeriu Stoleriu, ca și pe Alexandru Zub, care ne-a desfătat de-a lungul edițiilor noastre precedente. Așteptam cu încredere și cu o mică strângere de inimă sfârșitul dezbaterii noastre, speriat puțin de dilatarea cîteodată disparată, dacă vreți, a dezbaterilor. Era o întâlnire în antichitate, cu niște ambasadori din lumea grecească, reprezentînd cumva versantele însăși ale spiritului și ale culturii. Erau Atenieni la ceremonie, Spartani și erau Rhodieni, oameni cu experiența barocului asiatic, și aceștia au ținut un discurs luxuriant, erau tari în dezvoltări retorice remarcabile, într-acolo s-a dus și Cicero ca să învețe, până la Rhodos. La sfârșit, când s-a încheiat dezbaterea, spartanii, cunoscuți pentru spiritul lor de concizie salutară, au spus: fu așa de bogată dezbaterea, încât am uitat începutul, nu mai știm despre ce discutam. Eu cred că totuși n-am uitat începutul dezbaterilor noastre, mai ales că începutul era marcat de niște contribuții care puneau probleme, conceptualizau cercetarea: doamna Cifor, domnul Eugen Simion, sosit de la București cu o carte proaspătă despre Creangă, încercînd să stratifice cumva chestiunile, să ne ajute să le dezghiocăm mai bine, ca niște învelișuri succesive care se lasă desfăcute tocmai pentru a conduce spre miezuri. Cred că în sensul acesta ziua de astăzi, sub binecuvântarea gazdelor noastre, va contribui într-adevăr nu la vreo uitare, aceasta într-adevăr la reintrarea în patrimoniul acesta uriaș al memoriei colective care este de fapt memoria, singura meritând să ne conțină și să dureze. Să îi mulțumim încă o dată părintelui stareț, el ne-a dat o băutură, este deținătorul unui secret, o băutură îngreunată, cu o plantă curată, Schinducul de pe pantele Ceahlăului, ale muntelui sacru pe care îl țineți minte, îl cânta Asachi. Nu o băutură de uitare, ci, dimpotrivă, băutura unei divinații, care te împinge la o relație prezentă. Știți că vinul pe care i l-a dat Ulise lui Polifem era produs la Ciconi, în Tracia. Acela era un vin de uitare. Avem aici, dacă vreți, o băutură de trezie, pentru o întâlnire simbolică, între efortul nostru intelectual și între virtuțile locului și oamenilor de aici.

Dar cu aceasta să dăm cuvântul oaspeților noștri, nu știu bine în ce ordine. Era un efort de conceptualizare în contribuția anunțată de domnul academician Zub, – nu a putut s-o țină de data asta la Putna ca de obicei, dar îl rog să o sintetizeze acum.

Alexandru Zub

„Geniul poporului" și identitatea națională

Așa definită, tema intervenției mele evocă unele abordări mai vechi, de acum câteva decenii, când în istoriografie se punea acut problema discursului identitar, după o lungă perioadă de schematism ideologic și reducții proletcultiste. Am luat eu însumi parte la ele, cu uneltele de care dispuneam, spre a contribui, pe cât posibil, la limpezirile ce se impuneau. Studiile despre istoricii pașoptiști, *Junimea*, școala critică, perioada dintre marile conflagrații, ca și cele privitoare la dictatura comunistă sau la tranziția posttotalitară se cuvin parcurse ca secvențe ale unui discurs menit să dea seama, cumva, de aportul istoriografiei la discursul național. Este perspectiva în care ne preocupă, aici, fixarea unor jaloane în discuția despre *Geniu și memorie colectivă*.

Am preluat de la Eminescu sintagma „geniul poporului", ca element al identității colective, însă ea poate fi regăsită și la alți autori, din epocă și mai dinainte, după cum rezultă din atâtea crestomații tematice, ca și din studiile aferente, alcătuind deja o vastă „literatură". S-ar putea spune că sintagmele din titlu comportă o anume sinonimie și că uneori s-a abuzat de ea, sub impuls romantic, naționalist etc., pe mai tot parcursul manifestării sale.

Expresia „geniul poporului" a prins un contur ideologic destul de ferm în epoca descoperirii folclorului, mai peste tot în Europa, însă cu rezultate spectaculoase în zona sud-estică. G. Asachi, V. Karadjić, B. Kopitar, V. Alecsandri sunt repere de neocolit în această zonă și chiar pentru un spațiu etnocultural mai vast[1]. Scriind un poem cu sens parenetic (*La patrie*, 1812), G. Asachi aduna într-un distih mai toate elementele unui discurs regenerativ, chemându-i pe „românii Daciei" să-și folosească „mândrul semn de origine" și istoria lor tumultuoasă pentru a-și regăsi demnitatea străveche[2].

Kogălniceanu, Bălcescu, Alecsandri, Bariț iu, din generația pașoptistă, aveau să dea încă mai mult prestigiu discursului identitar. Întemeiat pe o lungă tradiție, primul din seria amintită pleda pentru „istorie națională" ca izvor de solidaritate și ca element integrator. La fel gândeau, dintre contemporani, Bălcescu, Bariț iu, Ghica, Papiu-Ilarian, Russo, pleiadă ilustră, aflată în miezul luptei pentru unitatea statală a românilor[3], ca „sinteză revoluționară", în acord cu o lungă, insidioasă, acumulare de elemente favorabile. Kogălniceanu și-a început sinteza de istorie națională cu un compendiu privind „limba și

[1] Cf. T. Vianu, *Opere*, 8, București, 1979, p. 5-50.
[2] Apud *Cântare României,* ed. II, G.C. Nicolescu, București, 1967, p. 67 (infra *CR).*
[3] N. Bălcescu, *Mersul revoluției în istoria românilor*, în *România viitoare*, Paris, 1850.

literatura română sau valahă", publicat la Berlin, în 1837, aproape sincron cu eseul de „istoria țiganilor" și cu sinteza însăși, acea *Histoire de la Valáchie, de la Moldavie et la Valaques transdanubiens*. În viziunea sa, ca și la alți comilitoni, limba este primul element definitoriu pentru națiune, indiferent de mărimea acesteia și de situația momentană[4]. Istoria, „orgoliul străbun" din poema lui Bolliac intra în această definiție, pe care Michelet o știa incluzând „iubirea înverșunată a trecutului, calda legătură cu această nefericită patrie"[5].

Imaginea ideală a Dacoromâniei a trecut din inimile „căuzașilor" pe agenda diplomaților și în demersuri politice semnificative. „Și astfel, încet-încet, conchidea Alecsandri, adevărul iese la lumină, și acel adevăr arată că există în lume o Românie, deși ea nu figurează pe hărțile de geografie"[6]. Este rezultatul pe care îl intuise și Bălcescu descifrând o dialectică a fenomenului, un *mers al revoluției* în timp și spațiu, pe seama unei legități multiseculare[7].

Citându-l patetic pe Aaron, cel de care s-a folosit consensual și Bălcescu, tânărul dascăl de „istoria patriei" de la Academia Mihăileană le amintea ascultătorilor, în 1843, că fără „conștiința naționalității", românii nu-și puteau apăra cum se cuvine onoarea, demnitatea, „dreptățile"[8]. El invoca, apelând și la prestigiul unui confrate apusean, Saint-Marc Girardin, deopotrivă „artele războiului" și „ale păcii" ca să pună în lumină meritele adevărate ale unor strămoși, înainte ca zona carpato-danubiană, unde se hotăra „lupta între barbarie și civilizație" să fie cotropită de migratori[9]. Istoricul, ajuns om politic, nu va ezita să pună în lumină virtuțile defensive ale acelui „Paysan du Danube", intrat concomitent și în literatură.

Dacă trecutul istoric se cuvine citit ca expresie a unei atitudini active (*historia magistra gentium*), cum s-a întâmplat frecvent în epoca regenerării naționale[10], era normal ca apelul la marile valori să fie mai insistent și ca acestea să formeze chiar un sistem. Volney, Schiller, Michelet, între alții, au ajuns repere uzuale în prima parte a secolului XIX, alături de Vico, Karamzin, Fichte sau Ranke, ale căror nume implicau sincronia cu lumea savantă a timpului și cu acel *Zeitgeist* care va impregna mai toate scrierile istorice[11].

Esența acelui spirit se poate defini prin națiune, cum au făcut-o deja *e.g.* Xenopol, Iorga, Pârvan, primul debutând chiar cu un studiu ajuns clasic, despre *Cultura națională* și culminând profesionalmente cu o sinteză de *Istoria românilor din Dacia Traiana*. Este spiritul în care au căutat să

---

[4] *CR*, p. 94.
[5] *Ibidem*, p. 9-10.
[6] *Ibidem,* p. 138.
[7] *Ibidem*, p. 146-157.
[8] *Ibidem*, p. 114.
[9] *Ibidem*. p. 117.
[10] Alexandru Zub, *Kogălniceanu istoric*, 1974, 399-408.
[11] Cf. Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972 (și alte ediții).

interpreteze fenomenul românesc și alți cărturari, de la Eminescu la Noica, de la Rădulescu-Motru și Mehedinți la Gusti și Eliade, pentru a nu aminti decât aceste nume dintr-o lungă serie.

Definind programul maiorescian de la *Junimea* prin sintagma „naționalitatea în marginile adevărului", Eminescu a găsit formula cea mai bună ca să rezume disputa dintre „naționali și cosmopoliți"[12], dispută încă actuală și în zilele noastre[13]. Se cerea observată, în fond, justa măsură, ca în orice axiologie istorică, așa cum poetul o înțelegea sub impuls etnopsihologic. În această viziune, conta decisiv „geniul național, spiritul propriu și caracteristic al poporului", ca în *Geniu pustiu*, unde eroul îndeamnă la „reacțiune morală", la „revoluțiune de idei"[14]. Propria sa generație, strânsă la mormântul ștefanian de la Putna (1871), trebuia să se considere un „agent al istoriei", apărătorul unei cauze de caracter național. Demersurile personale se cuveneau deci estimate în lumina interesului colectiv. Ce spunea Eminescu despre slăbiciunile de caracter manifestate de români se poate compara cu opinia romanticului german Hölderlin, în al cărui roman, *Hyperion*, apar judecăți critice de o rară asprime la adresa poporului german[15]. Asemenea analogii sunt mereu utile când e vorba de specificități etnoculturale, destine istorice etc.

Ca și istoria în ansamblu, orice specific național se bazează pe un complex de elemente, în combinații variate. N. Iorga vorbea de *rasă, sol, idee,* ca de niște *permanențe*[16], cele pe care F. Braudel avea să le raporteze la „durata lungă". Este o viziune memorabilă și sub unghiul ce ne preocupă aici, de analiză a specificului național, a elementelor ce definesc până la urmă o personalitate etnoculturală.

Numeroase antologii, volume de memorii, ediții tematice, corpuri epistolare permit acum analize mai subtile și mai comprehensive pe seama fenomenului național[17]. Cea mai sistematică, realizată în ani de trudă, e

[12] Eminescu despre cultură și artă, ed. D. Irimia, Iași, 1970, p. 90-94.
[13] Cf. Iordan Chimet, *Momentul adevărului*, Cluj-Napoca, Dacia, 1996, *passim.*
[14] M. Eminescu, *Proza literară*, ed. Eugen Simion, București, 1964, p. XV, XVII. Cf. D. Vatamaniuc, *Geniu pustiu și revoluțiile*, în *Maniuscriptum,* VIII, 1/1977, p. 76.
[15] Cf. Șt. A. Doinaș, *Refracții*, în vol. *Momentul adevărului*, ed. I. Chimet, p. 401-202.
[16] N. Iorga, *Generalități cu privire la studiile istorice*, ed. III, București, 1944.
[17] *Omul și pământul românesc*, ed. M. Niculescu, Paris, 1955. *Gândirea social-politică despre Unire (1859)*, ed. P. Constantinescu-Iași, D. Berindei, București, 1966 vezi de exemplu *Cântare României*, ed. G.C. Nicolescu, ed. II, București, 1967; *Național și universal*, ed. Pompiliu Macrea, București, 1975; *Discursul contemporan*, ed. I. Mirea, București, 1977; *Frumosul românesc în viziunea poporului*, ed. Ioan Șerb, Florica Șerb, București, 1977; *Carmen Saeculare Valahicum*, ed. V. Netea, București, 1977; *Aesthesis Carpato-Dunărean*, ed. Florin Mihăilescu, București, 1981; Paul Simionescu, *Ethnoistoria. Convergență interdisciplinară*, București, 1983, Ilie Purcaru, *Literatură și națiune*, București 1986; *Dreptul la memorie*, ed. Iordan Chimet, I-IV, Cluj-Napoca, 1992-1993; *Momentul adevărului*, ed. Iordan Chimet, Cluj-Napoca, 1996; Constantin Schifirneț, *Geneza modernă a ideii naționale. Psihologie etnică și identitate românească,* București, 2001; Idem, *Filosofie și națiune*, București, 2003;

cea inițiată de Iordan Chimet sub titlul *Dreptul la memorie*, repertoriu fundamental, de neocolit în orice dezbatere pe teme identitare. Este nivelul cel mai înalt la care s-a ajuns, după cel din epoca *Junimii*, radiografie vastă și complexă a temei în discuție[18]. Același distins literat a făcut să apară apoi, în spirit afin, și o culegere menită să fixeze *Momentul adevărului*, unul de bilanț cât mai obiectiv, de asumare critică a moștenirii ancestrale[19]. Numai *Junimea* și *Criterion* pot fi invocate ca momente comparabile, soldate cu noi eforturi de sinteză.

Blocajul moral produs de nesfârșitele dispute identitare, întârzierea excesivă în analiza patologiei colective constituie un factor susceptibil să indispună și să alarmeze spiritele iubitoare de echilibru[20]. Sinteza lui G. Călinescu[21] era, în fond, „o demonstrație a puterii de creație română, cu notele ei specifice", în același spirit care îl făcuse pe Xenopol să scrie, cu o jumătate de secol în urmă, *Istoria românilor din Dacia Traiana*, iar pe N. Iorga, ceva mai târziu, să publice o nouă sinteză, *Geschichte des rumänischen Volkes* (1905).

E semnificativ faptul că în ultima lucrare publicată de Noica, *De dignitate Europae* (1988), filozoful condamna ispita lamentației sterile din cultura continentului, îndeosebi a celei apusene, rostindu-se astfel în numele eternilor marginali ai istoriei și al unei vechi tradiții culturale[22]. În viziunea autorului, logosul istoric „nu și-a găsit căile și a dus la nihilism", discurs pe care totuși cultura europeană a știut să-l valorifice[23].

„Să nu credem dar la pieirea unei naționalități", îndemna Odobescu[24] în termeni similari cu cei folosiți de Kogălniceanu, Barițiu, Bălcescu, Papiu-Ilarian, exprimând de fapt o idee ce își făcuse loc în elită și avea să rămână fecundă în deceniile următoare. A. D. Xenopol, N. Iorga, V. Pârvan pot fi citați consensual, cu nuanțe personale nu lipsite de noimă. Axa diacronică se intersecta, în discursul identitar, cu axa sincroniei, implicând „lunga durată" în analiza fenomenului. Numai în această perspectivă se poate defini corect națiunea, ca produs organic al istoriei, după cum s-au rostit deja Kogălniceanu, Iorga, Gusti și alții.

Declarând, ca ministru de externe, independența României în raport cu Înalta Poartă, Kogălniceanu chema în sprijin istoria, secolele de rezistență

M. Mâciu, *Etnopsihologia în concepția românească,* București, 2008.

[18] Iordan Chimet (ed), *Dreptul la memorie*, I-IV, Cluj-Napoca, Dacia, 1992-1993.

[19] Idem, *Momentul adevărului*, Cluj-Napoca, Dacia, 1996.

[20] Cf. Sorin Antohi, *România în 1995: geografie simbolică și identitate socială*, în vol. *Momentul adevărului*, ed. cit., p. 261-272.

[21] G. Călinescu, *Istoria Literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1941, p. 886.

[22] C. Noica, *De dignitate Europae*, trad. germ. de Georg Scherg, București, Kriterion, 1988; ed. rom *Modelul cultural european,* București, Humanitas, 1993.

[23] *Ibidem.*

[24] *CR,* p. 259.

antiotomană, ca și perioadele mai nefaste de amestec jenant în treburile noastre[25]. Venise timpul ca românii să-și redobândească demnitatea legitimă. Era tocmai momentul când Eminescu susținea, în presă, că „nici o literatură puternică și sănătoasă, capabilă să determine spiritul unui popor, nu poate exista decât determinată ea însăși, la rândul ei, de spiritul acelui popor, întemeiată adică pe baza largă a geniului național[26]. Sintagma ultimă, geniu național, e de alt fel laitmotivul multor texte eminesciene, poetul însuși fiind convins că „Dumnezeul geniului" îl sorbise din popor „cum soarbe Soarele un nor din marea de amar"[27]. În altă parte, el evoca „adâncimea geniului popular", ca sursă de revitalizare continuă a creației artistice[28] și a istoriei însăși, după cum au sesizat deja unii exegeți[29].

Spirit afin, M. Eliade a știut să recunoască la Eminescu, în mesajul său poetic, pledoaria indefectibilă, absolută, pentru națiunea română. „Istoria patetică a neamului românesc a fost proiectată în eternitate prin versurile unui poet care a suferit toată viața de sărăcie, uneori chiar de foame și a murit omorât de un nebun într-un ospiciu (...). Este o lecție de modestie pe care însăși istoria ne-o dă nouă tuturora"[30].

În acest spirit, Eminescu definea și misiunea istoricului, gravă, aceea de a pune în lumină, dincolo de banale cauzalități, „adâncimea geniului popular"[31]. Misiune dificilă și remodelată mereu de profesioniștii domeniului. E destul să amintim, pentru a încheia, că de curând, Liga Studenților Români din Străinătate, *România Jună*, a repus în discuție chestiunea identității noastre colective și a ajuns la concluzia că aceasta are ca piloni: conștiința istorică, religia, limba și tradițiile poporului, aceiași piloni pe care s-a sprijinit, în secolul XIX, discursul renașterii naționale[32].

* * *

Dan Hăulică:

Mulțumim domnului profesor Zub pentru această întoarcere, dacă vreți, a discuției la nevoia de a conjuga axele, de o parte aceea a unei diacronii care trebuie să nu ne părăsească niciodată în cercetarea noastră, de altă parte aceea a unor urgențe sincronice.

[25] Adunarea Deputaților, 9 mai 1877.
[26] M. Eminescu, *Opera politică*, II, p. 438.
[27] Apud *Mesagerul Sfântului Anton*, XVIII, 104, 2011, p. 16-17.
[28] M. Eminescu, *op. cit.*
[29] Eugen Simion, *Sfidarea retoricii*. *Jurnal german*, București, 1985, p. 405; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu,* București, 1989, p. 181-182.
[30] M. Eminescu, *Basarabia*, Sibiu, 1990, p. 68.
[31] Idem, *Opera politică*, II, p. 438.
[32] Codruț Constantinescu, *Dilemele identitare ale României June*, în Revista *22*, nr. 35 (23-29 august 2011), p. 13.

Îmbogățit cu toate aceste trimiteri, înțeleg să-i dau acum cuvântul profesorului Valeriu Stoleriu. El reprezenta pentru noi în anii cei mai negri un fel de rezervă, nu numai de cunoștințe, este un cunoscător admirabil de literatură franceză și germană, nu la modul comparatismului, al cercetării superficiale, plat echidistante, ci dimpotrivă, a atingerii de miezuri și de prototipuri. Când, mai înainte, făcea aluzie la Hölderlin, comunicarea prietenului Zub, eu mă gândeam la un poem unde o imagine de neuitat aduce șerpii profetici jucându-se pe umerii deschizătorului de drum. Ei bine, eu cred că asta ne rezerva el nouă, studenții de atunci, în el ghiceam, luminoase, grăunțe de bună profeție salutară, de înțelegere a viitorului. În înțelesul acesta izbăvitor l-am iubit întotdeauna. Vă dau cuvântul.

La Mănăstirea Golia

Valeriu Stoleriu

Culoarea humorului crengist

Ion Creangă este singurul autor român pe care toți îl cunoaștem încă din școala primară, ori chiar de la grădiniță. Fiind așa de cunoscut, la nici un examen profesorii nu-l înscriu în tematică, pentru că e prea „simplu". Or, simplitatea este de multe ori înșelătoare și dintre cele mai greu de lămurit până la „capăt" – dovada fizică a nucleului. Simplitatea lui Creangă a fost atacată din variate unghiuri, dar dincolo de cele câteva date acceptate de toată lumea, rezultatele nu prea au concordat.

Ceea ce m-a frapat cu deosebire în textele lui Creangă a fost consecvența cu care atât el cât și eroii la care ține știu s-o facă pe proștii, ca să poată petrece cu atât mai bine pe seama adevăratei prostii omenești. L-au ajutat în acest sens atât nesecata sa provizie de zicale înțelepte, cât mai ales nedezmințita voie bună cu care le-a plasat. I-a fost propriu un simț practic al vieții, moștenit de la tatăl său, dar cu deosebire temperamentul vioi și dorința nesățioasă de a ști, completate cu harul replicilor simple, dar pline de miez, trăsături pe care le datora, neîndoielnic, mamei.

Studiile cu care l-a hrănit Seminarul de la Socola n-au făcut din el un savant - totuși George Călinescu l-a putut declara „erudit" (calitate cu care s-ar putea înscrie pe linia unor Rabelais sau Sterne), argumentând că „erudiția nu are limite și Anton Pann și Creangă sunt și niște eruditi și niște umaniști în materie de știință și literatură rurală", iar structura scrierilor seamănă cu cea a operei rabelaisiene, fiind de o „jovialitate enormă". Nu mă sfiesc să vorbesc chiar de „enciclopedismul" lui Creangă, unul care este, într-un fel, mai mărginit, dar într-altul, poate chiar mai bogat decât al unor scriitori occidentali de care a fost apropiat; trimiterile la clasicitatea greco-latină sunt suplinite la el de trăinicia unor tradiții ancestrale; pe de altă parte, cultura religioasă câtă o avea s-a întregit și subțiat atât în contactul cu Eminescu, cât și cu boierii de la Junimea.

A rămas totuși atașat alurii țărănești de bază: nu a renunțat nici la o masă cu de toate, nici la vin bun, preferând să-și evidențieze mereu „prostia și grosolănia", îndărătul cărora i se ascundea bunul simț nemțean. Marele său avantaj a fost capacitatea înnăscută de a se transpune cu ușurință în lumea și gândirea personajelor de poveste și de a le lăsa să vorbească asemenea celor vii din preajmă, într-un fel care este însă numai al său.

Adevărul e că nu-și află egal numai în literele românești, dar nici în cele universale, unicitatea geniului său apărându-mi totală, în primul rând

mulțumită facturii „Amintirilor din copilărie". A putut fi comparat cu Perreault, cu Andersen – i s-au găsit asemănări cu Gogol, dar toate aceste apropieri șchioapătă. Călinescu și Marian Popa i-au atribuit un spirit renascentist (acela al Renașterii noastre culturale din secolul al XIX-lea), pornind însă de la similitudinile comicului pe care l-a promovat cu acela al nuvelelor boccaecești. Există pretexte de asemănări și cu *Eulenspiegel* sau cu *Simplicius Simplicussimue* a lui Grimmelshausen, pretexte oferite mai cu seamă de cele vreo zece *Povestiri* ale lui Creangă – tema lor fiind, în genere, relatarea unei răzbunări îndreptățite (bogată însă în situații hilare) a unui erou persecutat ori măcar păcălit de niște forțe malefice.

Tehnica de bază a scriiturii crengiste este reducerea celor puternici, inclusiv a reprezentanților divinității, la proporții omenești, mai bine spus țărănești și moldave, și totodată ridiculizarea lor prin tot felul de servituți trupești, potențate de obicei de ignoranță, frică sau lașitate. În chip simetric, scriitorul personifică și dilată până la incomensurabil unele însușiri umane: deșteptăciunea, sensibilitatea, agilitatea, ori, la un nivel mai coborât, pofta de mâncare și setea, prefăcându-le în niște figuri grotești, dar simpatice atâta vreme cât sprijinim demersurile personajelor pozitive.

Dacă e vorba să alegem totuși între scrierile (nu multe) pe care ni le-a lăsat, cititorii de diverse categorii nu ezită să se oprească în trei puncte culminante: povestea *Hrap-Alb*, nuvela *Moș Nechifor Coțcariul* și îndeosebi *Amintiri din copilărie*, ceea ce nu înseamnă deloc neglijarea povestirilor și poveștilor. Prin *Amintiri*, povestitorul copilăriei „universale", cum a declarat Călinescu, a luat-o înaintea unora ca Mark Twain și Jules Renard. Ele narează puține evenimente, spre deosebire de celelalte scrieri, mult mai bogate în surprize și răspunzând, într-un fel, unei cerințe formulate încă de poetica aristotelică; dar și unele și altele sunt excelent puse în scenă și realizate lingvistic cu aceleași particularități crengiste inconfundabile.

În incidentele pe care le reține în viața de familie, în năzbâtiile școlarilor ori în disputele mai aprinse ale personajelor de pură fantezie, principala caracteristică este intruziunea permanentă a insolistului hazliu în cotidian, având ca efect, nu o dată, un râs printre lacrimi.

Ca în orice narațiune humoristică, universul în care ne atrage este plin de dezacorduri neașteptate și adesea neplăcute eroilor, care, la fel cu Stan Pățitul, Dănilă Prepeleac sau Ivan Turbincă, trebuie să le afle soluția convenabilă. În fața zvârcolirilor acestei lumi, Creangă păstrează, în genere, o atitudine sceptică, fără exagerare, după cum nu e nici plângăreț, cu toate că, pe alocuri, poate apărea, cum se zice, „duios". Când simte că ar aluneca prea tare în ultimul sens, recurge la ironie, însă nu doar la adresa celor care-i populează lumea, ci adeseori împotriva lui însuși.

Care va fi fost totuși „idealul de om" plăcut acestui greu adaptabil, care nu s-a simțit în largul său nici la „40 de sfinți", nici la „Bărboi", nici la Golia

(unde din fericire, n-a stat în partea cu rău renume)? Cred că numai individul care, pe deasupra adversităților de tot felul, ar fi știut să-și păstreze „voia bună", voioșia pe care a evidențiat-o cel mai bine Vladimir Streinu, genul acela de „negație sublimă a suferinței proprii" și de la „solidaritate cu semenii pe care vrea numai să-i înveselească, ușurându-le existența".

Incontestabil că și în opera sa, ca în a tuturor marilor humoriști, alături de hazul binevoitor, pot să apară uneori și momente de natură contrară, de critică mai incisivă, satirică; de aceea a și vorbit George Călinescu despre „umoarea nestatornică" a lui Creangă. Eugen Simion consideră chiar că această latură a operelor lui Creangă a fost prea mult lăsată în umbră, fiind mai importantă decât se crede. Deși „Introducerea" sa la ediția scoasă de Academie este foarte temeinică, nu-i pot accepta și observația potrivit căreia „Creangă este nu numai un maestru al umorului, se dovedește a fi și un profesionist al cruzimii. Pedepsele lui arată mult rafinament". Însă modul cum își chinuie nurorile soacra sau cum îl pedepsește calul lui Arap Alb pe Spân, îmi apar doar ca niște satisfaceri ale setei celor mici de „dreptate", constituind pigmente populare obișnuite în povești: ele sunt pe potriva dimensiunilor fantastice ale unor eroi și mai ales a suferințelor injuste pe care le îndură.

N-am întâlnit nici un comentator care să-i întunece cumva calitatea de humorist lui Rabelais, sub impresia „cruzimii" lui Panurge, care „înecă în mare pe negustor și toate oile lui", ba mai se și laudă: nu sunt din fire nerecunoscător. Dar tot astfel, nimeni nu mi-a făcut până astăzi vreun rău, fără să se căiască…" Ce am mai putea spune atunci despre autorii populari ai unor balade cum e *Meșterul Manole*? Narațiunile lui Creangă, poveștile în primul rând, ne transportă firesc în „acel timp legendar, consonant cu moralitatea rigidă și primitivă și cu legea „ochiului pentru ochi" din lumea biblică; socot că trebuie să-i trecem cu vederea acest gen de spirit justițiar întârziat moralmente, cu înțelegerea pe care o arătăm, într-un alt plan, numeroaselor aluzii erotice din Moș Nichifor Coțcariul, asupra cărora s-a oprit de asemenea Eugen Simion.

S-ar părea că ideea de „bonne humeur" lansată de Jean Boutiére tolerează un amestec destul de indistinct de veselie benignă cu una care e mai puțin îngăduitoare; cu toate acestea, el punea accentul pe cea dintâi și la fel au procedat și Călinescu și Vianu – acesta semnalând lipsa de „virulență a ironiei sociale" în opera lui Creangă.

„Jovialitatea" acestuia vehiculează o viziune populară specifică despre lume, care nu e o „filosofie", ci e doar o simplă „înțelepciune", rod al sedimentării unor experiențe de veacuri, pe care nu o caracterizează deloc cruzimea.

Dacă humoriștii pe care-i numim „negri" – al căror înainte-mergător a fost în Franța Villon și a căror culme a atins-o, tot acolo, Lautreamont – își permit să râdă și de formele macabre ale existenței, nu acesta este cazul la

Creangă, chiar când împinge unele date în preajma absurdului; humorul lui rămâne preponderent în zona roz.

Deși nici Zoe Dumitrescu-Bușulenga nu distingea întotdeauna prea net între satiră și umor, ea conchidea până la urmă despre calitatea râsului lui Creangă că este „plină de spirit jucăuș, nu amară ca aceea a lui Swift sau Juvenal".

Cred că răspunsul la întrebarea pe care și-o pune, amintind năstrușnicele forme de pedepsire a mesagerilor răului: „De unde atâta asprime la veselul Creangă?" ni l-a dat a înțelege tot Eugen Simion: fanteziile „crude" ce răsplătesc excesele negativității se cuprind de asemenea firesc în „mitologia populară", nefiind specifice doar imaginarului crengist. Mitologia în cauză – complementară dintotdeauna înțelepciunii pentru care ne respectăm poporul – e aceeași care i-a putut sugera lui Creangă și ideea ascunderii unor „calități eminente sub înfățișări respingătoare".

Îndatorat așadar fantasticului popular deopotrivă pe latura evocării binelui cât și a răului, opera lui Creangă promovează cu precădere o sinceră iubire de oameni.

Cam așa s-ar prezenta lucrurile în privința cruzimii imaginare a eu-lui profund. Dacă se va spune însă că, în cazul lui Creangă, acel eu nu era prea deosebit de cel de suprafață, despre care s-au istorisit și unele ieșiri abuzive, nelalocul lor, fie față de elevii institutorului, fie față de consoartele acestuia, nici asemenea atitudini nu-i sunt imputabile exclusiv diaconului Creangă. Desigur, pedagogia epocii nu recomanda punerea pe grăunțe, la colț, dar o tolera cu bună știință, ea fiind în prelungirea firească a măsurilor educaționale practice, din cele mai multe familii, fără să mai vorbim de cea a lui Nică a lui Ștefan a Petrei: „Și a pus părintele pravilă și a zis ca în toată sâmbăta să se procitească băieții și fetele…" – Asta se întâmpla la școală; dar acasă? Mama: „Îi veni tu acasă coropcarule, dacă te-a răzbi foamea, ș-apoi atunci vom ave altă vorbă…" Și de cealaltă parte: „Toate ca toatele, dar când am auzit eu de tata, pe loc mi s-a muiet gura"…

Nici în relația cu celălalt sex nu iese Creangă din obișnuințele cu lungă tradiție ale satului vremii, ghidat, cum se știe, de vorba că „bărbatul să fie cap femeii". Deoarece aceasta, „cât îi bună și blajină" (cum aflase Creangă că izbutise să și-o găsească Stan zis Ipate, după două încercări) „tot are o coastă de drac într-însa, cum pretindea drăcușorul Chirică – părere respinsă astăzi de noi toți. Face el ce face, și-i scoate a patra coastă, sfătuindu-l apoi pe Ipate: „numai s-o cam ții în frâu și să-i rătezi unghiile din când în când, ca nu cumva să-ți pună coarne". Se spune că, bolnav fiind și uneori cu luleaua neamțului, care-i cam plăcea, Creangă însuși a început a se bănui înșelat de țiitoarea lui din Țicău…

Reamintind unele ca acestea, nu încerc câtuși de puțin „să-l apăr", așa zicând „moral", pe supremul nostru povestitor; e limpede că nu numai un

„apărător" ca mine, dar nici măcar de unul foarte priceput nu are nevoie, fiindcă pe oricâte fețe ar mai fi întors, humorul său va arăta într-una aceeași nuanță de „trandafiriu".

* * *

Dan Hăulică:

Iată, curajul dumneavoastră e sănătos, al călcăturii drepte care atrage cinstit problemele. Nu caută parada paradoxului, dimpotrivă, integrează senin contrariile, oricât de disparat s-ar înfățișa. Îi mulțumesc din suflet profesorului pentru această sinteză și, mai ales, e pentru noi un îndemn acest apel la voia bună ca stare intelectuală. Cu ocazia asta vă mulțumesc că nu l-ați uitat pe Vladimir Streinu, care a fost o conștiință artistică de o mare acuitate. Peste tonalitatea lui curantă, îmi vin în minte accente mai aspre, mă gândesc la muzica lui Orf, de pildă la **Carmina Burana**, care integrează și veselia goliardică a Evului Mediu, și în același timp un anume sarcasm în raporturile și judecățile despre speța cealaltă și în alte situații de viață.

În orice caz, plecăm nu numai îmbogățiți din această sinteză culminantă a colocviului nostru, dar e și ocazia de a ne așeza cât mai bine descoperirile și în sensul acesta al unei embleme care să rezume nimerit eforturile noastre, s-ar situa contribuția domnului Grigore Ilisei, unul din artizanii inspirați, de maximă eficiență, ai Fundației noastre. El a făcut niște filme care reprezentau un fel de memorie a noastră, de întoarcere de fiecare dată, de la o sesiune la alta, asupra a ceea ce izbândisem. Un fel de bilanț care ne împingea înainte și a luat asupra sa ideea de a rezuma senzorul acestei prietenii și de a o formula – **Lecția unei prietenii paradigmatice**, paradigma lui Eminescu și Creangă, dar e mai mult decât atât, pentru că lecția ne include pe noi toți.

Grigore Ilisei

Splendoarea unei prietenii paradigmatice

Mihai Eminescu și Ion Creangă nu-s doar făuritori nepereche de tezaure ale scrisului românesc. Ei nu ne-au dăruit numai juvaierele cuvântului, ci și prietenia care a fost și rămâne paradigmatică, deși irepetabilă. Cei doi s-au atras asemenea astrelor și parcă, cunoscându-se și zidind prietenie fără prihană, s-au îmbrățișat ca două părți ale întregului, felurite, dar osmotic împreunate într-o fecundare spirituală. Aveau mare nevoie unul de altul. Lui Eminescu îi era de trebuință să se scalde în înțelepciunea cu mireasmă fără de pereche a lui Creangă, cea nepervertită și sublim lăcrimată de sufletul său de „scriitor poporal", cum îl caracteriza memorabil George Călinescu. La rându-i, Creangă râvnea însetat apropierea de stelaritatea eminesciană. Se căutau unul pe altul fără să se știe. Întâlnirea lor din 1875 n-a fost decât pecetluirea unui prelung umblet împlinitor.

S-au văzut întâia dată în august 1875. Eminescu era revizor școlar. Creangă fusese numit în mai 1874 de către Titu Maiorescu, pe atunci ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice, institutor la Școala Primară de Băieți din mahalaua Păcurari a Iașilor. O numire reparatorie a lungului șir de necazuri și nedreptăți de care scriitorul avusese parte. În august 1875 Mihai Eminescu l-a cunoscut pe Creangă la Conferința cadrelor didactice din Iași și s-a împrietenit cu acesta fără multe ocolișuri, ci pur și simplu ca dintr-o ochire. Diferiți temperamental, cu un traseu formativ neasemănător, cei doi s-au simțit de îndată afini sufletește. Îi unea credința în frumos și curăție morală și iubirea pentru neamul care a distilat în făpturile lor, cum spune atât de minunat Călinescu, esențele duhului său. Prietenia se legase cu atâta iuțeală și ușurință pentru că se țesuse cu firul comuniunii spirituale. Era întregitoare și avea limpezimea izvoarelor cele preacurate.

În toamnă, în septembrie 1875, Eminescu l-a dus pe Creangă la Junimea. Povestitorul a citit în fața simandicoasei adunări „Soacra cu trei nurori". Ceea ce zărise dintr-o privire Eminescu în slovenirile prietenului său, sticlirea diamantului pur, a devenit atunci vedere și uimire fericită pentru toți membrii cercului elitar și „țărănoiul" a fost așezat dintr-odată într-o cu totul altă lumină. Prietenia lui Creangă cu Eminescu a fost una înrâuritoare. Răsunetul ei nu trebuie căutat neapărat în opera propriu-zisă a celor doi scriitori, ci mai degrabă în ivirea unei stări de spirit cu rol catalizator. Eminescu îl scoate în lume pe Creangă și arată bucuros semenilor ce comoară de frumusețe sălășluiește în „boțul de humă din Humulești". Îi dă prietenului

său încredere și curajul de a ieși în stuparul inteligheției ieșene și a boierimii Moldovei. Acestea au fost repede cucerite, inclusiv cu anecdotele mai groase în aparență, dar așa de subtile și fermecător rostuite. În același timp, Eminescu parcă se cufunda, fiind în preajma humulesteanului, în apele primordiale ale străvechimilor noastre, din care se humuise o făptură omenească nepereche. Raporturile dintre cei doi au fost pline de afecțiune, dar, totodată, așa cum tălmăcesc cele trei scrisori trimise de Creangă lui Eminescu, după plecarea acestuia la București, reverențioase. Deși mai mare cu peste un deceniu decât Eminescu, Creangă i se adresează, cum a făcut-o de când s-au împrietenit, ca unui frate mai mare, cu „Bădie Mihai". Iscălitura de la sfârșit de „epistolie" este în două scrisori aceea de Ionică. Semnatarul încheie în prima: „Cu toată dragostea…", iar în a treia cu: „Sănătate și voie bună…". A doua scrisoare, singura datată, „Ieși, 1877, decembre", e semnată „Ion Creangă". Înainte de iscălitură se scrie negru pe alb: „Te sărut pe frunte…" O la fel de tulburătoare developare a unei simțiri mistuitoare și contopiri sufletești..

De altfel scrisorile acestea sunt veritabile palimpseste ale unei prietenii paradigmatice. În prima scrisoare ni se revelă urieșenia prăpastiei din sufletului lui Creangă ca urmare a stabilirii la București a lui Eminescu. „Ai plecat și mata din Ieși, scrie cel rămas orfan de o prietenie din cele tămăduitoare, lăsând în sufletul meu multă scârbă și amăreală". Această de nelecuit tristețe e generatoare de judecăți aspre și poate nedrepte. Epistolierul le amendează însă degrabă și le găsește explicații: „…iartă și mata, căci o prietenie care ne-a legat așa de strâns nu poate să fie ruptă fără ciudă din partea aceluia care rămâne singur". În aceeași corespondență Creangă surprinde în felul său unic, în puține cuvinte tâlcul prieteniei celei dăinuitore și de neuitat. „Această epistolie ți-o scriu din ceardacul unde am stat de atâtea ori împreună, unde mata, uitându-te pe cerul plin de minunății, îmi povesteai lucruri frumoase… frumoase…

Dar coșcogeamite om ca mine, gândindu-se la acele vremuri, a început să plângă …

Bădie Mihai nu pot uita acele nopți albe când hoinăream prin Ciric și Aroneanu fără pic de gânduri rele, dar în dragostea cea mare pentru Ieșul nostru uitat și părăsit de toți.

Și dimineață când ne întoarceam la cuibar, blagosloviți de aghiazma cea fără de prihană și atât de iertătoare a Tincăi, care ne primea cu alai, parcă cine știe ce neleguire am fi făptuit noi". Misiva din 1877 se deschide cu o întrebare aproape de suspin: „Ce-i cu Bucureștiul, de ai uitat cu totul de Ieșul nostru cel oropsit…" Mai departe continuă cu o ademenire: „De Crăciun te așteptăm să vii. Tinca a pregătit de toate și mai ales sarmalele, cari îți plăceau foarte mult". Și sfârșește cu o cercare de înduplecare, muind condeiul în călimara cu moldovenisme din cele născute și nu făcute: „La Ieși ninge frumos de ast-noapte, încât s-a făcut drum de sanie.

Ciricul e parcă mai frumos acum.Vino, frate Mihai, căci fără tine sînt străin".

Sunt rânduri cuprinzător grăitoare cu privire la o întâlnire providențială a două mari spirite complementare, vorbe care poartă sensurile înțelegerii spelendorilor unei prietenii paradigamtice. Aceasta a fost pentru Eminescu și Creangă, pătimitori și dezamăgiți adeseori de un contingent mizer, un elixir, o regăsire, fie si efemeră, a Edenului, o reîntoarcere pe planeta inocenței și fericirilor nepângărite. Poate deloc întâmplător, odată ce Eminescu a plecat pe o cale neînturnată, Creangă l-a urmat, lăsând să nu se stingă acel an istoric 1889.

* * *

Dan Hăulică:

Îi mulțumesc din suflet prietenului Grigore Ilisei pentru această tabletă, dar de fapt în scurtimea ei ascunde o densitate care depășește asemenea formulă.

La capătul lucrărilor noastre avem sentimentul că tot ce a fost osîrdie și chiar dificultate, merita să fie împlinit, de la urcușul pe această scăriță care ține de sistemul defensiv al evului mediu până la atâtea alte lucruri care ne-au pus la încercare, dar am ajuns cred la capătul acestor sforțări, la o vedere care este cuprinzătoare și directă în același timp.

Cel mai frumos, mai atașant loc al **Amintirilor** lui Creangă îl mediază această parte a bojdeucii care are deschidere spre dealul Ciricului. În copilăria mea avea o nuditate puternică, acum desișul vegetal ia ceva din puterea peisajului. În orice caz, era un loc de unde puteai concepe și urcușul puternic, lent al pământului și cerului. Și n-am putut să nu tresar când veneam la Cetatea Neamțului împreună, să vedem la ce a dus acea ambițioasă scenografie care s-a încercat în ultimul an, și, recitind textul lui Grigore Ureche, așa de expresiv, așternut cu un fel de galeșă acuitate, mi-a fost imposibil să nu jubilez la povestirea asediului încercat de Mehmet al II-lea. Cuceritorul, neîmblânzitul, care doborâse Constantinopolul și anulase o mie de ani de istorie bizantină, cînd a pornit asediul Cetății moldovene, a pus la cale s-o supună prin asaltul conjugat al unor temute bombarde. Artileria lui Ștefan a fost însă mai precisă, i-a zburat boldul cortului său, unul din acele cuiburi insolent căptușite cu prețioase covoare, – cum se văd la Palatul Wawel, cele prădate peste două veacuri de Sobieski, cînd a despresurat Viena. Vă dați seama, ce construcție fastuoasă și simbolic pregnantă era cortul Sultanului într-o asemenea ambianță; se pierdea tot prestigiul când boldul era la pământ. Ba chiar s-au jucat tunarii lui Ștefan și au împins o ghiulea în gura celei mai mari bombarde, care a sărit în aer, – drept care Mehmet a ridicat asediul. Dar de unde se petreceau acestea? De pe un deal de vizavi care se chema Cerdac.

Ei, iată-ne ajunși și noi la o terasă înaltă a contemplării și care își găsește ecoul în cerdacul acțiunii, într-un punct, deci, care îngăduie o cuprindere într-adevăr puternică, sintetică a lucrurilor. Cred că acesta este cadrul lui Creangă. El adună contrariile și contrariază așteptările într-un fel care ne împinge în sus, ne împinge la un loc geometric cu adevărat prielnic unei înțelegeri, nu numai a textului. S-a făcut exces de analitism fenomenologic, de mare profesionalitate în dezbaterea noastră, dar peste toate acestea, iată că simplitatea despre care vorbeați, își are un fel de tangență, o forță de tangență extraordinară și pentru asta trebuie să-i mulțumim acestui geniu tutelar al nostru, al unui tip de înțelepciune, un tip, dacă vreți, de Weltanschaung, de atitudine față de lume.

Eu l-am momit pe maestrul Constantin Chiriac, care este directorul unui festival internațional de teatru deja faimos, și care în clipa aceasta pregătește un imens personal care va asigura partea de spectacol pentru săptămînile Olimpiadei din Marea Britanie, sortită unui succes internațional semnificativ și tot visez să aplice sugestiile operei lui Creangă într-o lucrare care să desfidă așteptările. Poate **Moș Nechifor Coțcariul**, de o savoare extraordinară, dar care se pretează mai puțin la o prelungire în spațiul dramatic. Sau – de ce nu? – **Ivan Turbincă**, care, în dulceața lui aparentă, are o impostație metafizică permițînd niște dezvoltări extraordinare. Cum să-l uiți pe simpaticul zăpăcit, când Moartea îl amenință cu perspectiva de a viețui cât zidurile Goliei, prăpăstuind peste soarta lui de bețiv cutremurarea unui simbol de perenitate, dar, în același timp, simbol străluminat de șotiile năzdrăvane și de blîndețea neașteptată a unui joc cu moartea. E un zăcămînt de sugestie în Creangă pe care trebuie să avem curajul să-l dezvoltăm, nu prin lectură pedantă, în sensul acesta să-l ascultăm tot pe el, à-propos de **Stan Pățitul**, să ne scoată coasta de pedanterie, care de obicei îi însoțește pe critici, pe teoreticieni, ca un tribut pîndind excelența. Să ne descotorosim de asta și să fim ca *Bădia*, să fim simpli și să mai uităm de tot ce știm. Deschizînd **Don Quijote**, Cervantes scrie enigmatic: «*un loc din La Mancha, al cărui nume nu vreau să mi-l amintesc*». Câteodată, deci, magistrul are curajul unui extraordinar gol expresiv. Noi ne-am întors acum venind de la Putna, care ne-a primit întotdeauna cu atâta căldură stimulatoare și îi mulțumesc încă o dată părinților care ne-au însoțit și astăzi. Pornind de acolo, noi parcă avem curajul să privim mult mai larg, nu numai spre zările Țării de Sus, dar și coborînd înspre locurile acestea ale Iașului și spre descinderile necesare. Și în fond, noi am făcut invers decât Cervantes. Noi am pornit pe ideea unei localizări, a unui itinerar în care toate lucrurile sunt determinate. Am evitat indeterminatul în care se drapează Cervantes, dar determinatul nostru, această exactitate a lucrurilor pe care le știm, pe care le așteptăm și vorbim, în lunecarea noastră spațială – Fălticeni, Tîrgu Neamț, Humulești – se acomodează unui nou văl poetic, acela al familiarității. Familiaritatea include posibilitatea aceasta a unei îmbrățișări

afective, care comportă un tremur de sensibilitate și dilată modul apropierii, culoarea apropierii noastre de o creație artistică.

Să nu ne descurajăm vreodată. Un mare geograf al antichității, Eratostene, pretindea: „n-o să știm niciodată care erau rătăcirile lui Ulysse, doar dacă îl găsim pe cizmarul care a cusut laolaltă burduful de vânturi al lui Aeol; n-o să-l găsim niciodată, n-o să-l nimerim niciodată". S-au cheltuit, mai ales de către Victor Bérard, vreo 20 de ani, ca să se potrivească localizarea insulei lui Calypso și sunt vreo 3 variante până acum. Dar nu asta-i important, să însăilăm un burduf de ipoteze, ci important e să avem sentimentul că îmbrățișăm nesperat o nebuloasă cu adevărat vitală. Așa se înfățișează și peisajul lui Sadoveanu, când vorbim despre marile prezențe, arta care a întrețesut priveliștile, de la munte la mare, fără să le păstreze o exactitate parcelară, care să divizeze și care să meschinizeze. Dacă plecăm cu sentimentul acesta, al unei integrări care dă putere, sîntem în respectul lucrurilor. Putere, – și în același timp să nu uităm și rolul unei precizii de un soi aparte, inefabilă, care ne cântă în suflet. Să mulțumim prietenului și colaboratorului nostru, profesorul Geană, antropologul distins care a scos un fluier și s-a întors cu fața la bojdeucă și a început o cântare – omagiu al lui, dar și al nostru, al tuturor, pentru Creangă. Am plecat de acolo cu sunetul acesta, puțintel ca volum, dar care avea o putere de a pătrunde, o personanță aș spune, a memoriei și a afectului, ce nu ne părăsește.

Eu cred că, astfel îmbogățiți, să ne mulțumim unul altuia pentru a fi săvârșit un asemenea pelerinaj. Romain Rolland spunea că marile genii au nevoie, măcar la câțiva ani odată, de un pelerinaj către opera lor, ca de un urcuș pe un munte înalt. Eu cred că nu există date prevăzute, nici alternanțe obligate, și trebuie oricând să fim gata pentru o asemenea ascensiune. Vă mulțumesc.

Sfințirea bustului Mitropolitului Visarion Puiu

23 august 2011

Doamne Iisuse Hristoase, Dumnezeul nostru, Care prin glasul Apostolului Pavel ne-ai poruncit să ne aducem aminte de mai marii noștri, care ne-au fost pildă de trăire creștinească și românească, binecuvintează lucrarea aceasta, care închipuiește pe distinsul slujitor al Bisericii, Mitropolitul Visarion Puiu, care s-a jertfit pentru binele Bisericii, pentru sfintele locașuri și pentru frații mai mici ai lui Hristos, ajutându-i pe cei săraci.

Primește întru împărăția Ta jertfa cu care a lucrat robul Tău, Mitropolitul Visarion Puiu.

IPS Pimen:

Este un moment de înălțare sufletească, moment care ne prilejuiește să ne amintim, cum îndeamnă Sfîntul Apostol Pavel, de mai marii noștri. Acest om, mitropolitul Visarion Puiu, a fost o pildă de slujire a Bisericii și a neamului nostru românesc. La noi, cînd vorbim de neamul românesc vorbim și de Biserica neamului nostru românesc și reciproc. Cei mai mulți dintre cei de față am apucat vremurile când tot ce însemna valoare a persoanei umane, valoare a operelor lucrate de oameni, era dat la o parte și chiar pedepsit de regimul comunist ateu. Mitropolitul Visarion Puiu a murit, cum știm, în exil, condamnat, condamnat și în cadrul Bisericii pentru că s-a impus această condamnare, dar dacă unul spune că tu ești nebun nu înseamnă că este chiar așa. Ca să salveze lucruri deosebit de importante, slujitorii Bisericii noastre au făcut un pogorământ și au zis: „Da, a fost dușmanul poporului" – el care s-a luptat pentru binele Bisericii, el care a participat la mai binele credincioșilor din teritoriul Uniunii Sovietice pe linie bisericească. Nu a fost iertat în primul rînd nu pentru faptele sale, ci pentru felul lui de a gândi, căci știau că este un om statornic și nu poate fi îndoit. Pe comuniștii atei îi înfricoșa nu atât faptul că a scris ceva sau a făcut o faptă, care pentru ei nu însemna nimic, ci faptul că o persoană era percepută ca foarte temeluită pe tot ce înseamnă adevăr, pe tot ce înseamnă valoare nepieritoare. Acesta a fost Mitropolitul Visarion Puiu. De aceea a avut în viață multe greutăți.

Prezența lui în lumea occidentală, în vremea aceea, a fost o rază de nădejde pentru bieții români, iar el a murit sigur, a adormit în Domnul ca un mucenic, ca un om ce s-a jertfit. Dar viața creștină fără jertfă, fără durere nu poate să existe. Mântuirea a venit tot prin jertfă, prin moartea pe cruce a Mântuitorului Iisus Hristos.

Îi felicităm pe cei care au avut inițiativa, pe Părintele Stareț, pe doamna Silvia Radu și pe toți ceilalți, rugând pe Bunul Dumnezeu ca jertfa cu care s-a ridicat acest bust cu dragoste să fie primită în Împărăția lui Dumnezeu, întru bucuria mântuirii. Amin!

Silvia Radu:

Nu doresc să spun nimic; mi-am pus întregul meu suflet lucrând la bustul mitropolitului. Dacă ne-am ruga cu toții, țara noastră ar fi într-o stare foarte bună.

Dan Hăulică:

Participăm la un omagiu, un omagiu, așa cum am scris și în programul nostru, adus adevărului, adevărul despre o mare personalitate a Bisericii și a setei de independență de care au fost în stare în momentele lor cele mai bune românii, omagiu unui apărător neînfricat al Bisericii. N. Iorga vedea în asemenea figuri o ipostază a unui călugăr-oștean care iese neînfricat în

fața pericolelor. Mitropolitul Visarion Puiu a făcut-o de-a lungul vieții sale, neprecupețindu-și nu numai puterile, ci asumându-și riscuri pentru viața sa. A avut de înfruntat pe de o parte ostilitatea forurilor conducătoare ale lui Carol al II-lea, care voia să pună mâna pe domenii ale Bisericii, ceea ce mitropolitul nu îngăduia. I-a și spus într-o întrevedere: „nici cu degetele retezate nu voi semna un asemenea act". A avut de îndurat tot felul de lovituri care au dus până la condamnarea la moarte din partea celor care negau virtuțile Bisericii, puterea credinței de a contribui la viitorul națiunilor. El, acest cleric care se afla într-o margine a României, dar care dăduse exemple de eficiență extraordinară, a avut curajul în 1939, în septembrie, la cîteva săptămîni după semnarea pactului Ribbentrop-Molotov, cu șase zile înainte ca Uniunea Sovietică să invadeze Polonia, să adreseze o lungă scrisoare dictatorului de la Kremlin, lui Stalin, în care, pe tonul unei demonstrații ce nu își pierdea seninătatea și valoarea, a vorbit despre puterea de consolidare pe care credința ar fi putut-o aduce, și o poate încă aduce, noilor republici formate după revoluții.

El cunoștea foarte bine situația Bisericii Ruse, făcuse studii superioare la Academia de la Kiev; atitudinea țarismului față de Biserică întreținea stări de fapt haotice, era foarte lucid în această judecată. Totodată spunea cu asprime în fața conducătorilor sovietici tot ceea ce a pierdut noua orînduire în ochii umanității, ca renume, ca reputație la care ar fi trebuit să aspire, prin persecuția adusă religiei ca factor de coalescență morală, de construcție interioară. În România nu a fost difuzat textul acesta, a avut parte de difuzări variate în străinătate.

După aceea, cursul evenimentelor l-au obligat, în 1944, să rămână în Occident și a urmat tot ceea ce știm. Niciodată nu și-a părăsit vocația luptătoare și vocația constructoare; de aceea cred că alegerea acestui loc, acestui așezământ ca fundal al imaginii este mai mult decât nimerită. A fost un mare constructor. Cât a fost episcop al Hotinului, înainte de a fi mitropolit al Bucovinei, a construit aproximativ 400 de biserici. Avea un sens gospodăresc, un activism neobosit, care nu se dădea înapoi de la accidente care puteau să pară hazliu dezagreabile. Nu făcea ca Fénelon, arhiepiscopul de Cambray, care aducea acasă vaca femeii sărmane întâlnită pe drum, dar de pildă pornea în vizite foarte numeroase – aproximativ într-o sută și ceva de parohii în trei luni de zile, ca să înțeleagă la fața locului cum stau lucrurile și dădea peste stări de lucru cu adevărat uimitoare. Într-un sat prin regiunea Bălților, unde de altfel a construit și un palat episcopal și o catedrală admirabilă, dă peste preotul satului înecat în praful de la treieriș, era la batoză, departe de toate îndatoririle sale și acesta când vede că a venit episcopul încearcă să fugă de la fața locului, dar el îi spune: „Nu, mergem împreună să vedem biserica" și pornesc într-acolo. Trec prin dreptul casei lui și nevasta preotului spune: „În loc să stai la câmp, că ai avut oameni la lucru, tu te-ai întors cu o ceată de bețivani", nedându-și seama ce se întâmplă. El povestește asta în „Însemnări din viața mea".

ARHONDARIC

Știa să domine acest pitoresc neavenit al lucrurilor, pentru că trebuia să impună nu numai o disciplină, dar o stare de respectuoasă înțelegere a îndatoririi de constructor și de exemplu în constructivitate pe care trebuie să îl dea clericul, dacă își merită numele. Cu aceste virtuți și-a purtat existența.

În Occident, la Paris, a înființat episcopia, împotriva disensiunilor interne care sfâșiau emigrația. Peste tot nu a avut parte de o intrare lină în acest drum al constructivității, dar el niciodată nu și-a părăsit crezul, încât mi se pare că este și aceasta o înaltă potrivire hotărâtă undeva deasupra noastră, ca să ne purtăm pașii pe sub imaginea sa, pe sub această efigie, și să ne gândim la exemplul său de statornicie morală.

Pornise la drum la imboldul lui Spiru Haret. Casa Bisericii găzduia și biroul lui Haret la începutul secolului, în anii 1900. Haret, cum știți, era așteptat la mari catedre universitare, a descoperit lucruri ce sunt marcate cu numele său în topografia lunii, dar s-a întors să facă operă de educație în România, ca ministru, care a construit învățământul nostru de o eficiență extraordinară. Trecerea sa de două ori ca ministru ne-a lăsat un învățământ care dădea o replică admirabilă celor mai bune așezări din Franța și țările de mare tradiție. Haret le-a spus, lui și altor tineri care se distinseseră la studii: „Trebuie, trebuie să formați o elită învățată care să afirme Biserica". Deci sunt nedespărțite lucrurile acestea de destinul cărții.

Am avut o ședință în care se părea că discutăm lucruri cam tehnice, despre texte scrise, despre transcrieri și, dimpotrivă, ne-am trezit sub semnul unui sentiment de exaltare. A fost vorba despre oameni care au suferit, și unii din Transnistria, de pildă, au suferit supliciu și moartea pentru că se băteau pentru alfabetul latin. Începea să se deruleze în fața noastră un fel de epică a scrisului și a literei care ne raporta la sensul fundamental, la Biblie; deci nu un vehicul exterior și oarecare, ci litera devenea părtașă la un destin adînc, la o sacralitate care nu se pierde. Iată că ocazia noastră de a ne vedea aici nu e probabil departe de înțelesuri mai grave și sub oblăduirea și binecuvântarea dumneavoastră ne silim să răspundem unei asemenea chemări.

Silvia Radu, care a onorat întâlnirile noastre și în edițiile anterioare, prezentând portrete remarcabile ale doamnei Zoe, maica Benedicta, s-a învrednicit de realizarea acestei efigii, care are o gracilitate unită în același timp cu hotărârea și cu o energie interioară. Ea este autoarea unor opere de mare fervoare, o serie întreagă de transpuneri ale temelor sacralității, în sculpturi care traduc frumusețea vechea a ferecăturilor medievale. Este vorba de o întâlnire, deloc ocazională, între mijloacele artistice și o asemenea inspirație. A declarat că nu vrea să vorbească, dar iată în expresia corală care ne înfășura mai înainte, cînd auzeam rugăciunea „Tatăl nostru", distingeam cu o puritate, cu o netezime admirabilă, vocea Silviei. Cam asta cred că ar trebuie să fim cu toții, ginta artistă, să fim solidari, purtați de valul unei simțiri colective, și în acelați timp să știm să ne păstrăm singularitatea creatoare, ceea ce face întotdeauna Silvia Radu.

IPS Pimen:

Linia trupului omenesc este o linie a rugăciunii. Când era în închisoare părintele Dumitru Stăniloae și săvârșea acolo Sfânta Liturghie, a venit gardianul și l-a întrebat ce face. „Ne rugăm." „Mai credeți în Dumnezeu?" Părintele i-a spus: „Cum? E posibil ca lumea să trăiască fără Dumnezeu și fără rugăciune? Nu se poate."

Rugăciunea ne apropie de Dumnezeu. Opera aceasta este a dumneavoastră. Nu ați ținut un cuvânt, dar nu vorbește despre dumneavoastră? Ați pus acolo suflet, v-ați gândit la sufletul acestui om și cu sensibilitatea pe care v-a dat-o Dumnezeu și pe care ați cultivat-o, ați reușit să faceți ca noi să înțelegem mai bine persoana și personalitatea acestui om. Vă mulțumim.

Cuprins

5/ **Argument**

Colocviul *Geniu şi memorie colectivă. Creangă+Creangă*

Întâmpinări

11/ Arhim. Melchisedec Velnic, Dan Hăulică, Viorel Munteanu, Cornel Ungureanu, Dorel Vişan

Comunicări, intervenţii

29/ Eugen Simion, *Creangă: cruzime şi jovialitate*

34/ Ion Pop, *Poetul, de la geniu, la „clovnul farsor”*

41/ Lucia Cifor, *Implicaţiile problematicii geniului în dezvoltarea hermeneuticii romantice*

51/ Adrian G. Romila, *Preeminenţa biografiei sau despre geniu în memoria recentă*

56/ Gheorghiţă Geană, *Ipostaze ale genialităţii freatice*

73/ Lucia Afloroaei, *Memorie arhaică şi ritual*

78/ Dan D. Iacob, *Opera lui Ion Creangă, privită din aşezarea studiilor tradiţionale*

85/ Ştefan Afloroaei, *Despre uitarea de sine (Heidegger şi străinul din codrii Paşcanilor)*

97/ Ilie Luceac, *Familia Hurmuzaki, un model şi un exerciţiu de memorie colectivă pentru Bucovina*

105/ Diana Câmpan, *Călătoria prin cultură ca formă de reevaluare a dimensiunii sacre a creaţiei*

112/ Ioana Diaconescu, *Note despre organizaţia „Rugul Aprins al Maicii Domnului”. Documentar din arhivele CNSAS*

118/ Liliana Ursu, *Cerul pe dinăuntru – portret Olga Greceanu*

123/ Monah Iustin Taban, *Devenirea întru memorie a lui Ştefan cel Mare şi Sfânt*
135/ Elvira Sorohan, *Râsul în mentalitatea lui Ion Creangă*
141/ Maria Şleahtiţchi, *Reprezentarea lui Ion Creangă în canonul literar din Basarabia: contribuţii la o eventuală istorie a receptării*
156/ Cornel Ungureanu, *Amintirile, după 130 de ani*
165/ Adrian Alui Gheorghe, *Documente autografe Ion Creangă în fondul G. T. Kirileanu de la Piatra-Neamț*
171/ Ioana Revnic, *Cât de cunoscută este literatura română din Basarabia, în România și în Europa?*
196/ Oliv Mircea, *Creangă dinspre arhetipuri transilvane*
205/ Sorin Lavric, *Geniu, daimon și stihie la Creangă*
212/ Raluca Naclad, *Terapeutică spirituală și semiologie medicală în Povestea lui Harap-Alb*
217/ Nicoleta Redinciuc, *Înțelepciunea populară de la Ion Creangă la Panait Istrati*
223/ Ilie Moisuc, *Forme ale identificării lectorale în Amintiri din copilărie*
229/ Elena Docsănescu, *Câteva considerații privind istoricul monografiei „Ion Creangă" de Zoe Dumitrescu-Buşulenga*
256/ Alexandru Zub, *„Geniul poporului" și identitatea națională*
262/ Valeriu Stoleriu, *Culoarea humorului crengist*
267/ Grigore Ilisei, *Splendoarea unei prietenii paradigmatice*

Sfinţirea bustului Mitropolitului Visarion Puiu

273/ IPS Pimen, Dan Hăulică, Silvia Radu